UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00250643 4

HANDBOUND
AT THE

UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/diegovelazquezu01just

4192

CARL JUSTI · DIEGO VELAZQUEZ

DIEGO VELAZQUEZ

UND SEIN JAHRHUNDERT

VON

CARL JUSTI

ERSTER BAND

MIT 26 ABBILDUNGEN

*

184263
21.9.23.

DRITTE AUFLAGE

VERLAG FRIEDRICH COHEN IN BONN

1922

Germany

This child of fancy, that Armado hight,
For interim to our studies, shall relate,
In high-born words, the worth of many a knight
From tawny Spain, lost in the world's debate.

LOVE'S LABOUR'S LOST

ND
813
V4 J8
1922
Ba. 1

Copyright by Friedrich Cohen in Bonn 1922

VORBEMERKUNG

Der Verlag hat mich mit der Herausgabe der dritten Auflage von Carl Justis Velazquez beauftragt. Es schien mir richtig, den Text unverändert zu lassen: wer dies Buch zur Hand nimmt, will Carl Justis Anschauungen und Gedankengänge lesen, und in seiner Sprache; das sind Werte, die für sich bestehen und mit der Zeit nicht veralten, sondern gewinnen. Die Anlage und der Sinn des Buches entspricht nicht dem jetzt Üblichen; Kunstwerke werden heute meist als Zeugnisse einer für sich verlaufenden Entwicklung betrachtet, losgelöst von den mannigfachen Bedingungen ihrer einstigen Umgebung. Wenn wir das künstlerische Schaffen der Gegenwart betrachten, so ist uns die ganze Fülle der Anschauungen und Strebungen, der äußeren Umstände und Möglichkeiten bewußt, von denen sie hervorgetrieben und bedingt sind — wenn wir uns das selbst auch nicht in jedem Augenblick klarmachen. In früheren Jahrhunderten, als es noch nicht Ausstellungen und Kunsthandel gab, war die Entstehung der Kunstwerke viel enger an bestimmte Gegebenheiten gebunden. Dem heutigen Maler, der bei einem alten Meister Anregung oder Vorbild sucht, mag es genügen, seine Werke im Museum zu betrachten, und er verlangt dann vom Kenner allenfalls die Scheidung zwischen dem Eigenhändigen und dem Schulgut, und die Klärung der zeitlichen Folge. Wem jedoch nicht nur an der Verwertung, sondern auch an dem Verständnis des künstlerischen Phänomens in all seinen Bedingtheiten gelegen ist, der wird eben diese Voraussetzungen kennen wollen. So ist hier ein farbenreiches Bild entrollt von dem Stand der Malkunst in Spanien zu der Zeit, als Velazquez begann, von den Anschauungen und Absichten der führenden Meister, von dem künstlerischen Leben und den Kunstförderern in Sevilla und Madrid; häufig klingen Verse aus der gleichzeitig blühenden Dichtkunst herüber. Wir lernen den Madrider Hof kennen, dem Velazquez durch Jahrzehnte angehörte, die Lebensform in den verschiedenen Schlössern, die Persönlichkeiten des Herrscherhauses, den lange allmächtigen Minister, die Ereignisse, die in das

Schaffen des Hofmalers hineinwirken; wir begleiten ihn durch das künstlerische Getriebe zu Venedig und Rom. All das kommt aus einer ganz außerordentlichen Beherrschung des Stoffes, die durch jahrzehntelange Studien in Museen und Kirchen, Bibliotheken und Archiven, oft unter größten persönlichen Schwierigkeiten, erworben war; und ist mit einer stets anregenden, freien und eigenen Lebendigkeit und Bildkraft vorgetragen. In diese persönlich bedingte und persönlich gestaltete Schöpfung eingreifen zu wollen, nach berüchtigten Mustern, wäre ein Frevel.

Freilich haben sich manche Tatsächlichkeiten seit dem Erscheinen der vorigen Auflage, die Carl Justi noch selbst besorgte, verändert, etwa die Standorte vieler Bilder; Urkunden sind gefunden worden, die frühere Ansichten verrücken; auch die Anschauung über Fragen der Eigenhändigkeit und der Entstehungszeit haben sich hie und da derart geklärt, daß der Verfasser selbst — wie von der ersten zur zweiten Auflage — seine Meinung vermutlich geändert haben würde. Alles Derartige ist in möglichst kurzen Anmerkungen gesagt, in schrägem Druck, so daß es leicht als fremde Zutat zu erkennen ist. Die Hinweise auf diese veränderten Tatsächlichkeiten verdanke ich Herrn Professor A. L. Mayer in München, dem trefflichen Kenner der alten spanischen Kunst. Mir selbst sind nur die Werke in Museen und in Kirchen bekannt, nicht der Wissensstoff, der sich darum rankt. Auch an dieser Stelle darf ich Herrn Professor Mayer meinen Dank für seine bereitwillig geleistete und höchst sorgfältige Arbeit aussprechen.

Carl Justi war von Kindesbeinen an, durch die kostbare Bibliothek seines Großvaters angeregt, ein Freund edler Buchkunst, kaufte sich schon als zwölfjähriger Junge schöne alte Bücher. So blieb es bis zu seinem Alter, und er erzählte mir einmal, daß er jetzt den Horaz in einer entzückenden Ausgabe des achtzehnten Jahrhunderts läse, aber seine philologischen Kollegen dürften das nicht wissen, da der Text so schlecht sei. Aus dem Umgang mit alten Büchern hatte er die Anschauung, daß ein wertvolles Werk nur mit Kupfern oder Holzschnitten geschmückt werden dürfe, wohl auch mit Kopf-

leisten und Vignetten; gegen die zu seiner Zeit aufkommenden Autotypien hatte er einen wahren Abscheu. Freilich wurden die Holzschnitte und Titelkupfer zu seinem Velazquez nach Photographien hergestellt, das mechanische Verfahren spielte also doch hinein, und zudem waren die damaligen Aufnahmen, besonders aus dem Prado, außerordentlich schlecht, machten den lichten Velazquez zu einem Tenebroso.

Inzwischen sind neue vortreffliche Photographien, gerade nach den Pradobildern, erschienen, und das Verfahren ihrer Wiedergabe im Druck ist überraschend verfeinert worden. Nach reiflicher Überlegung haben wir uns entschlossen, in diesem Punkt von der Anschauung des Verfassers abzugehen und statt der kleinen Holzschnitte der früheren Auflagen, die von der künstlerischen Absicht des Velazquez keine Vorstellung vermitteln, gute Kupferdrucke nach einwandfreien Photographien zu geben. Der Verlag hat alles darangesetzt, dies Werk, auf das er stolz ist, in das beste Gewand zu kleiden. Wir glauben, daß es dem Leser willkommen sein wird, zuverlässige Abbildungen der eigenhändigen Werke des Velazquez zur Hand zu haben. Es handelt sich zwar um eine geschichtlich gemeinte Darstellung, wie wir andeuteten, aber nur in dem Sinne, daß aus ihr die künstlerische Leistung, aufs feinste gesehen und geschildert, als das Wesentliche und über die Zeiten hin Wertvolle hervorblüht; wie der Verfasser selbst am Schluß sagt: „Es mag als bescheidenes Zeichen des Zaubers seiner Werke gelten, daß sie verleiten können, sich in Zustände und Persönlichkeiten solcher Jahrhunderte wie das geschilderte, zu verirren, diese noch einmal ans Tageslicht zu ziehen. Aber in den Werken der Kunst ist ein unvergängliches Licht festgebannt, wie ein Strahl schon erloschener Sonnen durch die Nacht des Weltraums in unser Auge dringt. Nur sie ist es, welche die Menschheit noch aufhält, diese Zeiten und Geschlechter dem endlichen Vergessen zu überlassen."

Berlin, im Herbst 1922.

Ludwig Justi

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Tafel-nummer		Gegenüber Seite
1.	Wasserträger	Apsley-House, London	138
2.	Alte Köchin	Sammlung Cook, Richmond	144
3.	Anbetung der Könige	Prado	152
4.	Ildefons empfängt d. Casel	Erzbisch. Palast, Sevilla	154
5.	Christus bei Martha	National Gallery	160
6.	Philipp IV (Brustbild)	Prado	208
7.	Philipp IV (ganze Gestalt)	Prado	212
8.	Don Carlos	Prado	214
9.	Männliches Bildnis	Alte Pinakothek	216
10.	Don Diego Corral	Herz. v. Villahermosa, Madrid	230
11.	Bacchus	Prado	266
12.	Bacchus (Teilstück)		268
13.	Selbstbildnis	Galerie des Kapitols	308
14.	Aus der Villa Medici	Prado	310
15.	Aus der Villa Medici	Prado	312
16.	Die Schmiede Vulkans	Prado	316
17.	Der bunte Rock Josephs	Escorial	322
18.	Übergabe von Breda	Prado	372
19.	Übergabe v. Breda (Teilstück)		374
20.	Tela Real	National Gallery	396
21.	Infant Ferdinand	Prado	404
22.	Philipp IV (als Jäger)	Prado	406
23.	Prinz Baltasar Carlos	Prado	408
24.	Juan Mateos	Dresdener Galerie	412
25.	Christus am Kreuz	Prado	432
26.	Christus an der Säule	National Gallery	438

*

INHALT DES ERSTEN BANDES

EINLEITUNG

*

ERSTES BUCH

Sevilla 27 — Dichter 35 — Das Mittelalter 42 — Die Romanisten 45 Juan de las Roelas 55 — Francisco de Herrera 60 — Francisco Pacheco 67 — Die Kunst der Malerei 73 — Das Porträtwerk 77 Venezianische Malerei 79 — El Greco 81 — Schule von Toledo 87 Intermezzo: Dialog über die Malerei; die Rivera 92 — Die Alten und die Jungen 100.

*

ZWEITES BUCH

JUGENDZEIT
(1599—1629)

Die Familie 112 — Der Name Diego Velazquez und sein Ursprung 115 Die Lehrjahre 120 — Der Naturalismus 130 — Volksfiguren 134 — Der Wassertrager von Sevilla 138 — Die alte Köchin 142 — Kirchenbilder 146 — Die Epiphanie 151 — Kameraden: Zurbaran 156 Alonso Cano 160 — Nach Madrid 162 — Anstellung 170 — Die Stadt Madrid 174 — Hof und Palast von Madrid 184 — Malerische Ausstattung des Alcazar 192 — Philipp der Vierte 199 — Elisabeth von Bourbon 217 — Olivares 221 — Italienische Hofmaler 232 — Die Discursos des Carducho 237 — Die Vertreibung der Moriscos 245 Rubens in Madrid 251 — Bacchus 263 — Rubens und Velazquez 271.

*

DRITTES BUCH

ERSTE ROMFAHRT
1629—1631

Nach Italien 278 — In Venedig 283 — Rom im Jahre 1630 291 Römische Eindrücke 296 — Die zwölf Gemälde 304 — Selbstbildnis 308 — In der Villa Medici 310 — Die Schmiede Vulkans 314 Neapel; die Königin Maria 323 — Jusepe de Ribera 331.

VIERTES BUCH

DIE TAGE VON BUEN RETIRO

(1631—1648)

Achtzehn Jahre 339 — Ämter und Gnaden 341 — Buen Retiro 345 Theater und Gemälde 353 — Der Saal der Reiche 357 — Die Übergabe von Breda 366 — Calderon und Buen Retiro 381 — Die spanische Jagd 384 — Jagdbilder 390 — Tela Real 392 — Die Hirschjagd 401 — Die drei Königlichen Jäger 404 — Die Gemälde für die Torre de la Parada 412 — Alonso Cano in Madrid 417 Murillo in Madrid 421 — Das Kruzifix von San Placido 427 — Christus an der Säule 433.

*

DIEGO DE SILVA
VELAZQUEZ

— dieser Name war vor hundert Jahren diesseits der Pyrenäen noch wenig gehört worden, am wenigsten in Deutschland. Der Kreis der Maler erster Ordnung schien längst geschlossen, und niemand ahnte, daß fern im Südwesten, in den Schlössern von Madrid und Buen Retiro die Rechtstitel eines Künstlers verborgen lägen, der auf einen Sitz unter jenen oberen Göttern vollen Anspruch hatte.

Velazquez hat dem Spanien jener Tage, wo die Monarchie noch, zum letzten Male fast, an den großen weltgeschichtlichen Kämpfen mitbeteiligt war, in seiner Kunst ein unvergängliches Denkmal gesetzt. Dies ist der Maler, der wie kein anderer das spanische Wesen getroffen hat, indem er zugleich die Formen und die Vortragsweise schuf, die dem Volksgeist entsprachen. Daher wurde er schon bei Lebzeiten, dann aber mit zunehmendem Nachdruck von der Nachwelt als der wahre nationale Maler verkündigt; er ist, wie Rembrandt in Holland, Dürer in Deutschland, nunmehr unbestritten an die Stelle getreten, die nur die erringen, in denen eine Nation ihr eigenstes Selbst und ihr besseres Selbst wiedererkennt. Zwar ist er erschienen, als der Niedergang des Reichs zweier Welten schon angebrochen war: aber die Zeit seines Königs Philipp IV, nach Leopold Rankes Worten: „durch politische Mißerfolge und finanzielle Mißwirtschaft so traurig, hatte sonst ungleich mehr spanische Farbe als die früheren". Und diese Farbe ist in mancher Beziehung die blendendste. Ihre Maler und Dramatiker — ist es nicht, als habe die Nation damals ihren Rest geistiger Spannkraft in ein wundersames Feuerwerk umgesetzt, nach dessen Versprühen nur noch Asche und Schlacken übrigblieben.

Aber was an Velazquez fesselt, ist nicht bloß, bei seinen Landsleuten das patriotische, bei Fremden das historisch-ethnographische Interesse. Freilich, in jener durch Geistesbildung hochstehenden Zeit Deutschlands, wo die Erzeugnisse des spanischen Genius zur glücklichen Stunde (was im siebzehnten Jahrhundert herüberkam, war längst vergessen) von feinsinnigen und kongenialen Dichtern bei uns eingeführt wurden, als Friedrich Schlegel dem Calderon „die diamantene Krone des Dichterhimmels" zuerkannte, damals ist von Velazquez, dem Zeitgenossen des „Sonnenstrahls der Geister", noch nichts gehört worden.

Zunächst aus ganz äußerlichen Gründen: seine Werke sind immer schwer zugänglich gewesen, obwohl die Kunde von seinem Lebenslauf bald in die Abrégés der Malerleben eingedrungen ist. Sie waren nie der Zerstreuung verfallen. Wären sie aber auch bekannt geworden, sie würden bei jenen Romantikern wohl kaum so warme Sympathie gefunden haben wie die Dichter. Velazquez hat zwar auch für Altäre gemalt, und nicht ohne eigene religiöse Empfindung, er hat auf der Höhe seiner Laufbahn auch das Kreuz eines Ritterordens errungen; aber seine Bildung als Künstler sollte er in einer Umgebung empfangen, die sich vom Mittelalter völlig abgekehrt hatte. Und obwohl er in Rom ein Museum von Gipsabgüssen nach Antiken für die Residenz gesammelt hat, er bekannte sich stets zum Naturalismus.

Es war ein Zufall, daß das Heraustreten seiner Werke ans Licht der Öffentlichkeit — wir dürfen sagen, seine Entdeckung — in die Zeit der Abwendung von den Richtungen fiel, die das achtzehnte Jahrhundert und die Zeit nach der Revolution beherrschten. So kam es, daß den lange Vergessenen Parteigänger modernen und modernsten Bekenntnisses erhoben, ja wie ihren Propheten feierten, „den Maler, der mehr Maler gewesen als irgendeiner." Aber es wäre ein Irrtum, wollte man hieraus schließen, daß seine Schätzung Parteisache gewesen sei. Es ist der Eindruck seiner Werke ohne jede Hilfe künstlicher Lichter der er sie verdankt; das beweisen die Zeugen grundverschiedener Kunstanschauungen,

die sich zuerst getrieben fühlten, über ihn das Wort zu nehmen.

Der erste, der seine große Begabung erkannte, den Genius ahnte in dem Knaben, war der ganz in dem Kunstbetrieb der Romanisten des Cinquecento grau gewordene Pacheco. Und der zuerst mit begeistertem Fleiß sich mühte, seine Lebensgeschichte zu sammeln, war ein Maler, der sich rühmen konnte, die barocke italienische Plafondmalerei in der Art des Padre Pozzo in Spanien verbreitet zu haben. Der Fachgenosse aber so seine Kunst bereits treffend, fast erschöpfend charakterisiert und ihm seine Stelle auf der Universalkarte der neueren Malerei angewiesen hat, war niemand anders als Raphael Mengs.

Raphael Mengs, der in seinen Schriften die vier Koryphäen der Italiener unermüdlich pries und zergliederte, eine Neugeburt der Kunst durch ihre Verschmelzung und durch das Studium der Griechen träumend, während er in seinen Werken nur einer der letzten und mattesten Eklektiker blieb, als er im Jahre 1761 den königlichen Gemäldeschatz musterte, sah sich nicht ohne Aufregung (denn er hatte das Auge des Malers) Einem gegenüber, der von allen, die ihm bisher vorgekommen, ihm selbst am unähnlichsten war. In dem was der Sachse den „Stil der Natur" nannte, fand er Velazquez selbst denen über, die ihm bisher als dessen Bannerträger gegolten hatten, Tizian, Rembrandt, Gerhard Dow. Er erkannte hier den Mann, der sich eine Kunst von ganz persönlichem Charakter geschaffen hatte, nur durch sein edles Talent, ohne jede Nachahmung von Vorbildern, mittels genauer Beobachtung der Natur. So wird er das beste Muster des natürlichen Stils, durch sein Verständnis von Licht und Schatten, der Luft zwischen den Dingen (ambiente), des reflektierten Schimmers der Oberfläche. Er malte die Wahrheit nicht wie sie ist, sondern wie sie erscheint, und zwar in einer kühnen und stolzen Manier, con risoluzione, e per così dire, con disprezzo, indem er die gesehenen Dinge wahrheitsgetreu bezeichnete, ohne sie fertig abzuschließen (sin deciderle) oder (mechanisch) zu kopieren. — So sprach dieser Akademiker, der ganz andere, seiner Meinung nach höhere Begriffe von der Bestimmung

der Kunst hatte — die er freilich mit unzureichenden Kräften zu verwirklichen strebte: aber als Geist von weiterem Horizont, für den er sich hielt, vermag er die Bedeutung des Niederen in seiner Art voll zu würdigen.

Was hier Mengs in seiner Weise aussprach, ist schon der Eindruck der Zeitgenossen gewesen. Als der Hofmaler Philipps IV das Bildnis seines Knechts Juan Pareja im Jahr des Jubiläums im Pantheon zu Rom ausstellte, sagten die Maler, nach Mitteilung eines dort anwesenden Deutschen: Alles übrige, altes und neues sei Malerei, dieses Bild allein Wahrheit. Das Wort hatte 1650 viel zu bedeuten. Es drückte auch die Absichten des Meisters selbst aus. Ähnliches hört man noch heute die Maler sagen vor dem Bildnis des damals regierenden Innocenz X, das er, wie schon zwanzig Jahre früher sein eigenes Bildnis, der „Kapitale der Kunst" hinterlassen hat. Von dem Eindruck dieser außerordentlichen Papstfigur, im Frühjahr 1867, in der Galerie Doria, datiert auch des Verfassers Neigung zu Velazquez, und der erste Anstoß zu den Reisen und Studien, aus denen dieses Buch hervorgegangen ist.

Velazquez gehört zu den Meistern, die mit keinem andern verglichen werden können. Wer solche Größen in eine Formel fassen will, wird in Gemeinplätze verfallen, die, so anspruchsvoll sie klingen mögen, jenen nicht gerecht werden. Dem Hofmaler Carls III war er der erste unter den Naturalisten; „wenn die Malerei, sagt ein Neuerer, nur eine zweite Geburt der Schöpfung wäre, Velazquez würde ohne Widerspruch der größte Maler sein." Waagen, der ihn noch in hohem Alter in Madrid kennen lernte, schien er den Realismus der spanischen Schule in seiner ganzen Einseitigkeit, aber vollkommen darzustellen. Er kann sich nicht enthalten, hinzuzufügen: „Ja, insofern es darauf ankommt, die Menschen wie sie sind, in größter Lebendigkeit der Auffassung, in höchster Treue in Form und Farbe mit der seltensten Meisterschaft des ganz freien und breiten Vortrags wiederzugeben, stehe ich nicht an, ihn für den größten Maler zu halten, welcher je gelebt hat." Fein limitierend, hat ihm dann W. Bürger jenen Stempel gegeben: le peintre le plus peintre qui fût jamais.

SPANISCHER REALISMUS

Man könnte nun denken, Velazquez nehme in der spanischen Kunst eine merkwürdige Ausnahmestellung ein, die, wenn auch zweifellos in seinem Naturell wurzelnd, durch Lebensfügungen und eine dort vom Ausland her eingeführte Schuldoktrin bedingt sei. Denn man stellt sich Spanien vor als das gelobte Land der Romantik, dessen Bevölkerung sieben Jahrhunderte Glaubenskampf einen character indelebilis von Devotion und Ritterlichkeit aufgeprägt habe. Man darf sich ja hierfür auf das erdrückende Übergewicht seiner kirchlichen Malerei über die weltliche, auf den strengen Katholizismus ihrer Künstler berufen. Und doch, wer möchte behaupten, daß Spanien sich in christlich-religiöser Malerei mit Italien messen könne? Wo sind seine Giotto und Fiesole, seine Bellini und Perugino? Vergebens sucht man nach einem Denkmal, das sich der Sixtinischen Madonna, der Disputa oder der Anbetung des Lamms in Gent an die Seite stellen könnte. So wenig wie Spanien einen Dante und Milton hervorgebracht hat. Sie haben den einen und einzigen Murillo, sein geistiger Inhalt ist vergleichbar dem was frühere Zeiten an Guido, Carlo Dolce, Sassoferrato entzückte. Was ihn über diese hinausrückt, ist die glückliche Einführung heimatlicher Gestalten, Farben, Lichter in die geheiligten Stoffe, unter Führung eines heiteren, liebenden, und liebenswürdig impulsiven Gemüts.

In den religiösen Bildern dieser Nation fesseln — wenn wir nur genau beobachten — weniger Reichtum der Kunstmittel, Feinheit des Gefühls, Tiefe der Symbolik, als ein Zug von Ernst, Einfalt, Redlichkeit, selbst in der Schwärmerei. Ihnen waren die heiligen Geschichten nicht bloß Vorwand, um reizvolle Motive anderer Herkunft einzuschmuggeln: aber sie bedachten sich nicht, in mittelalterlicher Unbefangenheit, jene in ihre spanische Welt zu übertragen. Daher das oftmals bizarre, aber selbst wo es durch finsteren Fanatismus abstößt, durch Naivität und starke Eigenart fesselnde Wesen dieser Kirchenmalerei, das bisweilen zu einer Überschätzung ihres künstlerischen Wertes verleitet hat.

Wie in Flandern und Toskana findet man im fünfzehnten Säkulum auch in den Provinzen Spaniens ihre Retablo-Maler auf den Bahnen eines naiven Realismus, in den engen Schranken gotischer Kunst. Der eindringende Italianismus hat diesen Anfängen volkstümlicher Malerei ein rasches Ende bereitet. Die Spanier bekannten sich ein Jahrhundert lang zum Idealismus: sie haben mit großer Mühe gleichgültige Werke geliefert. Dann folgte die Wendung zum entgegengesetzten System, aber jetzt mit ganz anderem Kunstvermögen. Der Realismus hatte nun die Wirkung, Eigentümlichkeit zu befreien, weil er auf die wahre Quelle, die nächstliegende Natur hinwies und das Talent auf eigene Füße stellte. Aber gerade diese rein, ja schroff spanischen Meister, die, mit einer Ausnahme, nie den Fuß über die Grenze gesetzt hatten, sie haben die Runde durch die Welt gemacht und die Vorstellung von dem geschaffen, was man Spanische Schule nennt. Sie gehören zum Bild jenes Zeitalters Philipps IV. Unter ihnen aber war Velazquez der folgerichtigste im Prinzip, das feinste Malerauge, die erste technische Kraft.

Spanien hatte seit mehr als hundert Jahren einen Staat im modernen Sinn, dessen Maschine aber das Fortbestehen mancherlei mittelalterlichen Wesens vertrug und duldete. Der Reibung eines nüchternen, klassisch geschulten, antipoetischen Verstandes mit jener Traumwelt entsprang ein Buch, das jemand ihr einziges gutes Buch genannt hat, gewiß das unvergleichlichste und ergötzlichste ihrer und vielleicht der ganzen neueren Poesie: die lustige Begräbnisfeier der Romantik. Damals gab es keine Antecamera, in der nicht ein Don Quixote lag; dieses Buch war als Novität in den Händen einiger jungen Maler, die später „Schule von Sevilla" genannt wurden. Miguel Cervantes, der wie Leonardo die Erfahrung die Mutter aller Wissenschaften nannte, und die Geschichte für heilig erklärte, „weil sie wahrhaftig ist, denn wo die Wahrheit ist, da ist Gott"[1]) — er besaß in seinem reichen Geist ein gut Stück Vulgärrationalismus, das was August Schlegel den „prosa-

[1]) D. Quixote I, 21. II, 3.

ischen Winkel in seinem poetischen Gemüt" nannte. Ein solcher prosaischer Winkel fehlt aber selten in spanischen Geistesprodukten. Neben dem fahlen Roß der Romantik trabt der Esel praktischen Volkswitzes. Ihr Epos im sechzehnten Jahrhundert war das Tagebuch eines Indianerfeldzuges, es will „die unbestochene Relation eines Augenzeugen sein, von der Wahrheit abgenommen und nach ihrem Maße zugeschnitten"[1]). Als enfant terrible steht an der Wiege ihres Schauspiels jene dialogisierte Novelle der Celestina; keine Komödie ist mehr gelesen und gedruckt worden! Quevedos großer Schelm und die Picarosliteratur sind auch in der Ausführlichkeit der Plattheit nicht überbotene Vorläufer des modernen realistischen Romans zweifelhaften Andenkens. Während dem grand siècle Frankreichs die Aufrichtung der Regeln des antiken Dramas in verschärfter Fassung voraufging, so eröffnete Lope das goldene Jahrhundert ihres Dramas mit einer Kündigung der Kunstregeln, einer Kapitulation des auch dort eingeführten klassischen Geschmacks vor dem Brauch Spaniens, dem „Beifall des Pöbels", der barbarischen Komödie, wie er selbst zynisch sagt, die das Tun der Menschen und die Sitten des Jahrhunderts nachahmt[2]). Diese Dramatiker haben die alten Überspanntheiten von Ehre, Liebe und Loyalität in kühnen Verwicklungen und schimmernder Sprache unermüdlich variiert; aber der Dichter des Jahrhunderts und des Hofs, von dem dies Buch erzählen will, „ein Dichter, wenn es je einen gegeben hat", Calderon, enthält außer dem Geist seiner Zeit, die er in manchen Punkten übersah, auch ein Bild ihrer Sitten und Kostüme, der Szenen auf Gassen und Plätzen, in Park und Kirche, Palast und Posade, wie es aus Chroniken und Memoiren kaum echter und bunter zusammenzubringen wäre[3]). Ja in den Komödien des Dichters des Lebenstraumes

[1]) Ercilla nennt sein Epos selbst relacion sin corromper, sacada de la verdad, cortada á su medida. La Araucana I, 3.

[2]) V. Schack, Geschichte der dramatischen Kunst II, 215 ff.

[3]) Adolfo de Castro, Discurso ac. de las costumbres de los Españoles en el s. XVII fundado en las comedias de Calderon. Madrid 1881. Julio Monreal, Cuadros viejos. Madrid 1878.

und der Andacht zum Kreuz ist nicht bloß Bühnen-, sondern auch Welt- und Menschenkenntnis, sogar ein gesunder Menschenverstand bisweilen, von dem viel aufgeklärtere Zeiten noch lernen könnten. Dieser Verteidiger des „Adels der Malerei" behauptete auch, die Maler seien nichts als Nachahmer der großen Natur.

Woher kam den Spaniern dieser Zug?

Man könnte meinen, es sei hier jener Umtausch der Eigenschaften vor sich gegangen, den oft der Kampf mit sich führt, sie hätten diesen Wirklichkeitssinn — ebenso wie die Geringschätzung der Arbeit — von ihren Zwingherrn angenommen. „Der Araber, sagt Dozy, hat wenig Phantasie und keine Erfindung, aber eine Vorliebe für das Wirkliche und Positive. Die arabischen Dichter beschreiben, was sie sehen und erleben, aber sie erfinden nichts"[1]). So nennt Cervantes die Rittergedichte Lügenbücher (libros mentirosos). Hätten die Araber Maler haben können, sie würden wahrscheinlich Bildnisse, Jagden, Festspiele und Genrebilder gemacht haben, wie wir sie im Justicia-Saal der Alhambra sehen, freilich, wie ich glaube, von einem Spanier herrührend.

Sollte man also sogar sagen können: Es war der Genius dieser Nation, der sich zur rechten Stunde ein Auge gebildet hat als Organ, das für die Auffassung der sichtbaren Erscheinung zubereitet war wie noch keins bis dahin? und eine Hand, die das ihm vorschwebende, das eingefangene Bild hinzuzaubern vermochte mit einer Feinheit und Schärfe, einer Kraft und Richtigkeit, Einfachheit und Prägnanz, vor der der Geschickteste seinen Pinsel zerbrechen möchte? — Was war diese Kunst des Velazquez? Niemand glaube für sie eine Formel zu finden. Komm und siehe! Was wollen diese vieldeutigen und doch leeren Begriffe! Die Sprache ist unzureichend, weil sie auf Nuancen dieser Grade nicht eingerichtet ist. Wenn man sich eine vollkommene Beschreibung von Meisterwerken dächte, und man trüge einem allvermögenden Künstler auf, sie ins Bild zurück zu übersetzen: er könnte eine gleichgültige

[1]) Histoire des Musulmans d'Espagne I, 13.

Mittelmäßigkeit liefern und man müßte ihm dennoch zugestehen, daß er die vorgeschriebene Aufgabe gelöst habe.

Wahr ist, Velazquez war mit der Göttergabe der Phantasie nicht verschwenderisch ausgestattet, und wenige sind so enthaltsam gewesen in ihrem Gebrauch. Nicht viele haben die Gelegenheit, Schönheit zu bilden, Ideen auszudrücken, so wenig gesucht. Nicht jeder würde sich in die Pflicht, Menschen von fragwürdigem Wert seine lebengebende Hand zu widmen, so resigniert gefunden haben. Selbst die großen Kunstverwandten naturalistischer Richtung übertrifft er zuweilen in Prosa und Nüchternheit. Zu dem kalten Ernst des beobachtenden Naturforschers scheint sich noch ein Zusatz von Trockenheit des Hofmanns zu gesellen.

Aber es ist als habe er sich vorgesetzt zu beweisen, daß Prosa es mit Poesie, die Natur mit der Phantasie aufnehmen könne, wenn man nur ganz Ernst mache. Nichts würde mehr seiner Sinnesart entsprechen als der vielzitierte Satz Dürers, „daß wahrhaftig die Kunst in der Natur steckt; wer sie heraus kann reißen, der hat sie". Jemand nannte ihn den Geheimsekretär der Natur[1]). Gibt es einen Grad des Realismus, wo er auf einmal alles wiedergewinnt, worauf er Verzicht geleistet hatte? Diesen Grad schildert ein Engländer:

„Seine Hauptwerke sind wie die unsterblichen Schöpfungen Shakespeares, voll von einem so intensiven, lebendigen Realismus, daß sie, solange diese Welt steht, auf die Betrachter wahrscheinlich mit dem ganzen und vollen Ernst ihres ersten schöpferischen Augenblicks wirken werden. Die Gemälde des Velazquez haben das mit der Photographie gemein, sie treffen den Geist mit einem so mächtigen Eindruck von Wirklichkeit, daß ihre Erinnerung fast diejenige gesehener Dinge vortäuscht"[2]).

[1]) Ch. Blanc: Velazquez — le secrétaire intime de la nature.

[2]) His principal works ... like the immortal creations of Shakespeare, are replete with such intense and vivid realism that, as long as the world endures, and they remain in evidence, they will probably commend themselves to the observer in as complete earnest as at the first moment of their production. The pictures of Velazquez have this in common with photographs, that they impress the mind with such

Man könnte auch sagen: Wenn er also weniger als alle in die Dinge hineinlegte, so sah er diesen dafür um so mehr ab. Unter dem Eindruck der (leider so kurzlebigen) spanischen Galerie des Louvre schrieb ein Deutscher: „Wenn es ihm an Flügeln fehlte, um sich über die Wolken emporzuschwingen und den übermenschlichen Ausdruck dieser Regionen zu vergegenwärtigen, so war er vielleicht der größte von allen, deren Füße je die Erde berührten. Seine Gemälde wurden erhaben durch Ausdruck und Charakter, und bekamen oft eine hochpoetische Farbe, wo er nichts als wahr und naturgetreu sein wollte, er legte in das einfachste Porträt mehr Poesie und Schwung, als viele andere Historienmaler in ihre symbolischen Kompositionen brachten“[1]).

Das Medium, durch das er die Natur sah, verschlang es also (um ein physikalisches Bild zu gebrauchen) weniger Farbenelemente, als die Organe anderer? Kann man seine Gemälde als Vergleichungsmaßstab gebrauchen, an denen die Grade und Reste traditioneller Schlacke oder subjektiv willkürlicher Beimischungen und Verluste in andern abzulesen sind? In der Tat kann — wenn man in seinen Zauberkreis gerät — selbst Tizians Kolorit einen Augenblick konventionell, Rembrandt barock-phantastisch, Rubens mit einer Dosis manierierten Schwulstes behaftet scheinen. Den Ruhm freilich, daß seine Details vor dem Auge des Anatomen, wie des Sportmanns und des Schusters bestehen, würde ein Künstler belächeln; aber diese Gestalten führen auch den Zauber des Lebens mit sich: er liegt im Schimmer der Hautoberfläche und im Ausstrahlen des Willens, im Schein des atmenden, pulsierenden Augenblicks und in der Tiefe des Charakters.

Andern sind bedeutendere, erhabenere, erbaulichere Aufgaben zugefallen, oder sie verfügten über eine ausgiebigere Schaffenskraft, über machtvollere, bezauberndere Töne und Akkorde, — wie kommt es, daß der Spanier mit seinen gleich-

a powerful sense of actuality, as almost to suggest to the beholder, in their after-remembrance, the having assisted at the visible passages of human action represented. J. C. Robinson, Memoranda on fifty pictures. London 1868, S. 43.

[1]) E. C. (Koloff) im Kunstblatt 1839, S. 157.

gültigen zuweilen abstoßenden Stoffen, seiner nüchternen Gemütsverfassung, den einfachen, nur zu den Sinnen sprechenden Mitteln sich neben jenen behauptet, ja sie verdunkelt? Es ist die Macht der Wahrheit. Nur zu oft liegt die Magie der ihre Zeit beherrschenden Geister mehr im Arsenal ihrer erstaunlichen Darstellungskünste, der sie jedweden Stoff zu unterwerfen wissen, als in der der einzelnen Aufgabe zugewandten geistigen Energie, die aus dem ergriffenen Gegenstand selbst die in ihm latente Kunst herausdestilliert. Wenn ihre Kunst uns noch so sehr besticht, das einzelne Werk gewinnt uns nur halben Anteil ab, und mehrere beisammen ermüden.

Dagegen ist Velazquez auf jedem Bild in einer oder anderer Weise neu. Wo er frei ist bei der Wahl — wenige waren wie er gebunden — da sind es fast immer Probleme die ihn beschäftigen; was da herauskommt, ist sui generis. Aber so sehr man eine solche Neuigkeit bewunderte, er hat sie nicht wiederholt. Auf seine Varianten hätten andere ihre ganze Existenz gegründet. In seinen großen Historien ist kaum eine Anknüpfung an früheres zu entdecken: so sind sie auch unerreicht geblieben.

Und weil er die Darstellung, ihre Methoden und ihre Mittel, aus dem Gegenstand schöpft, verfällt er nie in Routine, wechselvoll wie der Gegenstand, daher erlahmt nie das Interesse, man wird ihn nicht satt. Das ist was Palomino die Kanonisation des Kunstwerks nannte, seine Originalität. Sie liegt weniger in einer übermächtigen Subjektivität, die allem was von ihr ausgeht, ihren Stempel aufdrückt, aber sie vermag auch über Szenen trivialer und beschränkter Art Geist auszugießen.

Man hat öfter das Geheimnis künstlerischer Wirkungen in gewissen technischen Maximen oder Handgriffen suchen wollen, besonders da wo des Künstlers Handschrift so auffallend, so persönlich und kenntlich an die Oberfläche tritt. Dem großen Haufen derer, die den Pinsel führen, imponiert Velazquez durch diesen äußeren Schein des Könnens, als der geistreiche Praktiker, der mit dem wenigsten viel zu sagen weiß. Aber das Ungewöhnliche war, wie er die Erscheinung

sah: dem Genie aber (wie die Natur) haben noch immer für das, was es sah und wollte, auch die Mittel nicht gefehlt. Die Mittel wechseln mit den Aufgaben, ja sie können, vom Augenblick eingegeben, sehr einfach sein, wie die zum Beispiel, durch welche Rembrandt gelegentlich in Radierungen unnachahmliche Wirkungen erzielte. Es ist eine fragwürdige Weisheit, die „das geistige Wollen des Künstlers aufs engste an das technische Vermögen der Darstellung gebunden" glaubt: noch einen Schritt weiter und man wird der Materie die Form abfragen wollen, — womit die Kunst auf den Kopf gestellt wird[1]).

* * *

Velazquez (oder seinen Verehrern) war das seltene Glück beschieden, daß die bedeutendere Hälfte seiner Werke noch am Ort ihrer Entstehung beisammen geblieben ist. Sie sind nur aus den Palästen in das Museum gewandert. Dank ihrer Farbenbeständigkeit, der trocknen Luft Madrids und der langen Verschonung mit Galeriedirektoren (alten Schlags) sind sie auch fast alle von einer Erhaltung, wie man sie nicht besser verlangen kann. So vermögen wir dort das Ergebnis einer vierzigjährigen Künstlerlaufbahn in allen ihren Wandlungen zu verfolgen, dort wo Land und Leute, im Süden typischer, stetiger als bei uns, den Kommentar dazu schreiben. Denn das Leben allein nimmt den Staub und die Erstarrung weg, so die Jahrhunderte über Kunstwerke verhängen.

Wenn die erste Eigenschaft eines Werkes der nachahmenden Künste Wahrheit ist (besteht doch der Genuß zum Teil in der Wiedererkennung), so sollte man auch kennen, was der Künstler vor Augen hatte. Zwar die Dons mit den golillas und die Damen in den vertugadines sind an den Ufern des Manzanares nicht mehr zu finden; aber Rasse und Scholle haben sich wenig verändert. — Oft hört man gemalte Dinge unnatürlich nennen, weil man sie nie im Leben gesehen hat; man setzt

[1]) Ch. Blanc, Rembrandt II, 22. 32. H. Ludwig, Grundsätze der Ölmalerei. Leipzig 1876, S. 40.

auf Rechnung des Künstlers, was im Gegenstand lag; man verfolgt die Deszendenz der Motive, als seien sie Arcana einer Kastenüberlieferung, während sie vor jedermanns Augen lagen; man nennt eine Auffassung steif oder roh, affektiert oder ideal, wo man vielleicht bloß mit ehrlicher Protokollierung der Wirklichkeit zu tun hat. Die angeborene Gebärdensprache des Südländers erscheint dem Nordländer pantomimisch. — Man versuche aber, sich die Zeit und Umgebung ihrer Entstehung in Personalien, Zuständen und Äußerlichkeiten jeder Art, aus archivalischen, chronikalischen und dichterischen Quellen lebendig zu machen. Wie oft begegnet man in Büchern, Depeschen und Versen jener Zeit Schilderungen, die auf Gemälde des Velazquez gemünzt scheinen! So erkennt man in den weiten, einsamen, entwaldeten Tälern kastilischer Berge jene Landschaften wieder, mit ihrem klaren, satten, zyanblauen Luftton und dem silbrigen Streifen ihrer Wolkenlichter und des blassen Laubgrüns, in die er seine hinreißenden Reiterbilder versetzte. Oder in den engen Gassen seiner Städte taucht ein Bauer, ein Bettler auf, der aus einem Rahmen des Velazquez herausgeschritten scheint. Das Museum selbst ist ein Teil dieses Kommentars: dort sieht man Werke von Zeitgenossen, mit denen er verkehrte, die Gesellschaft, die Parks in denen er sich bewegte, die Erzeugnisse italienischer Meister die er bewunderte, studierte, von denen er einige selbst mitgebracht hatte.

Leider hat jene Annehmlichkeit auch ihre unheimliche Seite: die Gefahr einer plötzlichen Vernichtung in Masse durch eine elementare Katastrophe wie die von 1734, im Lande öffentlichen Leichtsinns und der pronunciamentos. Eine Madrider Morgenzeitung hatte einst den Einfall, als Fingerzeig auf diese Gefahr, ihre Leser durch die Meldung von einem nächtlichen Brand des Prado zu erschrecken; denn daß dieser Palast ein ängstliches Ding ist, davon kann, wer dort gewesen ist, erzählen.

Nur wenige bedeutende Stücke sind durch Brand von Schlössern und Kirchen zerstört worden; vieles aber ist seit den Stürmen der napoleonischen Zeit ins Ausland gewandert; fast

alles was sich in Privatbesitz befand. Zum vollständigen Überblick seines Schaffens gehört die Kenntnis dieses zweiten zerstreuten — beweglichen — Teils seines Nachlasses. Es war nicht bloß der Zufall, der die Mehrzahl dieser Stücke nach England verschlug. Schon im achtzehnten Jahrhundert war hier der Geschmack an den Spaniern vorhanden; und Maler wie Wilkie, Burnet, hatten eine Verwandtschaft mit britischen Porträtisten herausgefunden.

Der Verfasser mag diese Gelegenheit nicht vorbeigehen lassen, ohne den dortigen Gemäldebesitzern seinen Dank auszusprechen, die ihm, dem Fremden, immer die bequeme, zuweilen mehrmalige Besichtigung ihrer Sammlungen und der einzelnen oft in Wohnräumen aufgestellten Gemälde gestatteten, — eine Liebenswürdigkeit, die ihnen wohl als selbstverständlich galt, immerhin aber, im Gesamtbild der Erinnerung, einen hervorleuchtenden Eindruck zurückläßt. Sonst hätte dieses Buch ja nicht geschrieben werden können. Es wurde auch zu guter Stunde unternommen vor der beginnenden Zerstreuung der Schätze, die man damals noch fast wie ein nationales Fideikommiß betrachtete.

Während das Madrider Museum immer ohne Nebenbuhler bleiben wird, schon als Besitzer der fünf großen Historien, so fehlen ihm doch manche merkwürdige Stücke, ja ganze Klassen von Darstellungen. Dahin gehören die Volks- und Küchenstücke seiner Jugendzeit, die Typen der hohen Klerisei, und mit einer Ausnahme, die Bildnisse nicht königlicher Damen, nebst dem Unikum einer Venus. In lieblichen, mit dem Schmelz zarter Jugend und schimmerndem Schmuck ausgestatteten Frauen- und Kinderbildern übertrifft die Wiener Galerie Madrid. Endlich sind die Szenen der Jagd und Reitbahn alle in England, und eine echte Originalskizze. Dieser Reichtum wurde zuerst auf der Manchester-Ausstellung (1857) offenbar.

LITERATUR

Velazquez' Name erscheint gedruckt zuerst in den „Dialogos" des ihm nicht wohlwollenden Italieners Vincenz Carducho (1633), bei einer Aufzählung der Gemälde des königlichen Palastes[1]). Die frühesten, ganz zuverlässigen Nachrichten von seinem Jugendleben enthält die „Kunst der Malerei" des Schwiegervaters Pacheco (1648). Der Bericht über die italienische Reise, mit dem er schließt, ist ohne Zweifel brieflichen Mitteilungen entnommen[2]). Seine spätere Malweise hat Pacheco im fernen Sevilla wohl nicht mehr kennen gelernt; für ihn war er ein Kunstverwandter des Ribera: damals nannte man ihn den zweiten Caravaggio. Vierundsechzig Jahre nach seinem Tode erschien die ausführliche Lebensgeschichte im Museo pictórico (1724) des Malers Antonio Palomino Velasco. Dieser spanische Vasari ist schon 1678 in Madrid beschäftigt gewesen; 1688 wird er königlicher Maler; er sah in den Palästen noch alles, wie es Velazquez zurückgelassen hatte, benutzte Archive und Aufzeichnungen von Künstlern, die jenem nahe gestanden, wie des Juan de Alfaro[3]). Er konnte also noch aus direkter Überlieferung schöpfen; in der Tat beschränkt sich das, was Spätere hinzugetan haben, auf einzelne Berichtigungen und Zusätze. Aus dem Museo stammt alle Kunde über Velazquez und die spanische Malerei überhaupt bis ins vorige Jahrhundert. Seine Vidas wurden 1739 ins Englische, 1749 ins Französische und 1781 auch ins Deutsche (Dresden) übersetzt; d'Argenvilles Artikel (1745) ist nur ein Auszug. Antonio Ponz in seiner Kunstreise (Madrid 1772 ff.) brachte einige Bilderbeschreibungen; Cean Bermudez benutzte für sein Diccionario (1800) Aufzeichnungen von Zeitgenossen, wie die (unbedeutenden) der Maler Juan

[1]) V. Carducho, Diálogos de la pintura. Madrid 1633. Neue Ausgabe, S. 350.
[2]) F. Pacheco, El Arte de la Pintura. Madrid 1648. N. A. I, 134 ff. II, 15 f., 127, 135.
[3]) Palomino, Museo pictórico III. Madrid 1724. 400: Dexó Alfaro en su Expolio varios Libros, y Papeles muy cortesanos; entre ellos algunos Apuntamientos de Velazquez, su maestro ... que nos han sido de mucha utilidad para este tratado. 353: á quien se debe lo mas principal de esta Historia.

Rizi und Lazaro Diaz del Valle (1659), diese sind noch abschriftlich vorhanden. Die „Diskurse" eines befreundeten Kunstgenossen, Jusepe Martinez, neuerdings herausgegeben von Valentin Carderera (1866), enthalten einiges Merkwürdige. Anschaulich und weltbekannt wurde Velazquez jedoch erst im neunzehnten Jahrhundert, durch zwei Ereignisse. Das eine war der dem Könige Ferdinand VII von seiner zweiten Gemahlin Maria Isabel de Braganza eingegebene Beschluß, die Gemälde der Schlösser von Madrid und San Ildefonso in einer Galerie zu vereinigen; sie wurde in dem unter seinem Vorgänger Carl III von Villanueva als Naturhistorisches Museum erbauten Palast im Prado der Öffentlichkeit übergeben (1819). Das andere Ereignis war die Zerstreuung spanischer Gemälde seit den Kriegszeiten über Frankreich und England. Selbst auf das schon früher im Ausland vorhandene ist man erst seitdem aufmerksam geworden. Manche Bilder in Frankreich und Italien, in den Schlössern des Österreichischen Kaiserhauses, in der Dresdener Galerie u. a. waren bis dahin verborgen oder liefen unter falschen Bezeichnungen, besonders des Rubens; nur das Porträt im Palast Doria Pamfili hat stets den richtigen Namen behalten, der auf dem Briefe in der Hand Seiner Heiligkeit zu lesen war. Seitdem wurde aus dem Namen Velazquez allmählich eine bestimmte Gestalt. Er ist nun in den Kunstkreisen von Paris und London eine viel besprochene Persönlichkeit, welche die Künstler ebenso wie die Kenner, Käufer und Dokumentensucher lebhaft beschäftigt. Kaum dürfte es eine Größe der Vergangenheit geben, die die Maler in dem Grade interessiert und aufgeregt hat wie Velazquez. Sein Einfluß macht sich auch alsbald bei einer Reihe mehr oder weniger hervorragender Maler, zuerst in Frankreich fühlbar, nicht immer in erfreulicher Weise. Von Ausländern haben sich zuerst die Engländer über ihn vernehmen lassen. Richard Cumberland, der Maler, hat uns noch den Eindruck der Reiterporträts im neuen Bourbonenpalast geschildert. Die erste lesbare Biographie verdankt man Sir William Stirling Maxwell, einem schottischen Baronet (geb. 1818, gest. 1878). Sie erschien in dessen „An-

nalen der Künstler Spaniens", London 1848, S. 576–688, dann erweitert 1885 als Buch. Stirling war ein vornehmer Schriftsteller, nicht bloß darin, daß er seine Sachen nicht in den Handel gab. Sein Werk gehört zu denen, wo man sich in guter Gesellschaft fühlt. Es wendet sich allerdings an den verwöhnten Geschmack seines Publikums, ist „boudoirfähig"; aber er zitiert wie ein Gelehrter. Auf kleinem Raum gibt er viele entlegene, immer interessante Daten und Curiosa: wie sie nur ein solcher Bibliophile zusammenbringen konnte; „eine Olla potrida, sagt Ford, stuffed with savouries, den nationalen Knoblauch nicht zu vergessen". Doch war Sir William mehr Historiker, Heraldiker, Literator, als Kenner, wiewohl ein geschickter Zeichner. Er verweilt mehr bei graphischen Schilderungen großer Staatsaktionen und Feste, als bei malerischen Merkmalen und Methoden, die Prosper Mérimée unter seinen zahlreichen Notizen vermißte[1]). Diese Annalen, die er übrigens sehr jung verfaßte, sind doch nur eine elegante Umschreibung jener Palomino und Bermudez, in englischer Sauce, im Grund nicht mehr als was der fleißige Fiorillo einst in Göttingen zustande brachte (1806); nur belebt durch die Lichter und Farben seiner Reiseeindrücke, durch die Perspektiven und Anekdoten der Geschichte die ihm vertraut war.

Stirlings Biographie wurde auch ins Deutsche (1856) und Französische (1865) übersetzt, mit Catalogue raisonné von W. Burger, hier seit 1888 ersetzt durch eine selbständige Arbeit von Paul Lefort. Reicher an neuen feinen und eindringenden Bemerkungen ist der in der Revue des deux mondes (1894) erschienene Essay von Emile Michel. Wenn Stirling mehr aus Büchern schöpfte, so waren W. Burgers (Théodore Thoré) Aperçus ganz aus dem Kontakt mit den Originalen gewonnen, wie eine stenographierte Causerie in Salon und Museum. Dieser scharfsichtige Kritiker moderner und alter Maler war seiner Zeit anregend sogar in der Methode des Studiums der Meister; daß er an dem Parteistreit der Gegen-

[1]) Revue des deux mondes 1848. XXIV, 639ff. Richard Ford, der Verfasser des vortrefflichen Murray für Spanien (zuerst 1845) war mehr Kenner; von ihm ist der Artikel in der Penny Cyclopaedia.

wart teilnahm, gibt ihnen oft eine beißende Würze. Er war einer jener geborenen Maler, die sich statt des Pinsels der Feder bedienten. Seine Noten, einnehmend durch die Unmittelbarkeit des Eindrucks, hinterlassen eine Sehnsucht die Bilder zu sehen, von denen sie bestimmte Ahnungen erwecken. Bei aller leidenschaftlichen Einseitigkeit sind sie immer lehrreich, ja oft zutreffender als manche gelehrte Bücher, weil der Beobachter echte Empfindungen ausdrückt, die das Schreibtischfieber des Monographisten leicht verfälscht.

Seit den sechziger Jahren haben auch die Spanier Vorarbeiten geliefert für eine durch archivalische Funde ergänzte Geschichte des jetzt als ihr erster gefeierten Malers. Indes ist nicht viel mehr zum Vorschein gekommen als Aktenstücke über Hofämter, Gehalt, und Berichte aus dem Palastmarschallamt über Miseren[1]). Bis jetzt ist kaum ein Brief von ihm gefunden worden; und doch wird uns von seiner Korrespondenz mit Rubens, mit dem Maler aus Murcia, D. Nicolas de Villacis berichtet[2]). Eine interessante Entdeckung schien seine neuerdings ans Licht gezogene Memorie über die Gemälde im Escorial; wir werden sie als Mystifikation kennen lernen.

Übrigens enthalten die handschriftlichen Schätze der Bibliotheken und die Archive noch anderes Wissenswerte außer den Inventarisierungen seiner Gemälde und dem Einblick in seine Tätigkeit als Verwalter und Ordner des königlichen Gemäldeschatzes. Auch die politischen Korrespondenzen, besonders der italienischen Archive geben über die Zustände Spaniens und seiner Hauptstadt, die Chronik des Hofes und die im Leben des Velazquez auftretenden Personen oft dankenswerte Aufschlüsse und Lichter. Die Biographie eines Künstlers, der wie er Spiegel seines Zeitalters ist, würde ohne Orientierung in diesem wie das Fragment einer verlorenen Handschrift sein. Aber diese Orientierung muß man nicht bloß in Geschichtswerken suchen, um banale kulturhistorische Einleitungen zu

[1]) Documentos inéditos para la Historia de España. Tomo LV. 1870. S. 398 ff.
[2]) Beachtenswert ist des Sevillaner Advokaten Jose M. Asensio Schrift über den Schwiegervater des Velazquez: Pacheco y sus obras, Sevilla 1876, die auch die Mitteilungen aus dem Kirchenbuch enthält.

kompilieren, eher in Tagebüchern, Korrespondenzen, Komödien der Zeit.

Gregorio Cruzada Villaamil (geb. 1832, gest. 1885), der Herausgeber der stattlich angelegten, aus Mangel an Teilnehmern bald eingegangenen Kunstzeitschrift El Arte en España (1862 bis 1870), Verfasser einer Schrift über Rubens als spanischen Diplomaten (Madrid 1876), hat auch die für das Studium der spanischen Malerei dieser Zeit unentbehrlichen Malerbücher des Carducho und Pacheco (fast unauffindbar) wieder herausgegeben, und die Akten des Ordensarchivs von Uclés über Velazquez' Adelsproben veröffentlicht (1874). Zuletzt hatte er dokumentierte „Annalen" des Velazquez zu drucken begonnen, als den auch politisch tätigen Mann ein plötzlicher Tod seinen Freunden entriß. Diese Annalen wurden nie der Öffentlichkeit übergeben. Endlich hat sich auch Nordamerika an den Velazquez-Studien beteiligt, mit dem in seiner Art einzigen „beschreibenden und historischen" Katalog von Charles B. Curtis in New-York[1]).

* * *

Man hört zuweilen klagen, wie wenig in diesen Büchern des Meisters Persönlichkeit deutlich und lebendig hervortrete, als ob es den Verfassern an dem hierzu erforderlichen Sinn gefehlt habe. Aber wir besitzen eben keine Briefe noch Tagebücher, weder von ihm noch von seinen Bekannten; was er einst aus Rom und Neapel nach Madrid, und aus Madrid nach Sevilla geschrieben, hat Unwissenheit der Besitzer oder Mangel literarischen Verkehrs zu Grunde gehen lassen. Die Spanier verfaßten selten Memoiren, aus Bequemlichkeit und Verschlossenheit. Die trockenen Chronisten jener Tage haben von wichtigeren, ich wollte sagen, nichtigeren Dingen zu erzählen. Zuweilen ist er besungen worden, aber diese übrigens zum Teil gehaltvollen Verse (II, 67) beschäftigen sich bloß mit den Tugenden seines Pinsels. Freilich liegt das Leben eines

[1]) Velazquez and Murillo. A descriptive and historical Catalogue of Ch. B. Curtis. London 1883.

Künstlers in seinen Werken: auch diese sind in unserm Fall nicht so geartet, daß daraus ein biographischer Roman ergrübelt werden könnte. Aber dem wird vielleicht noch abgeholfen werden, wenn auch ihn einmal ein schnellfingriger Träumling zu seinem Opfer erwählt.

Doch dürfte auch ohne Hellsehen aus dem Überlieferten Aufschluß über den Menschen im Künstler zu gewinnen sein. Aus dem Charakter stammte der Wahrheitssinn, der seinen Werken den einzigartigen Wert verleiht. Redlichkeit und Stolz waren die Grundzüge dieses Charakters. Auch dadurch leuchtet er in seiner Zeit. „Im goldenen Zeitalter war die Geradheit an der Tagesordnung, in diesem eisernen ist es die Arglist"[1]). Nichts ist von ihm überliefert, was ihn des Neids, der Rachsucht, der Herrschsucht verdächtigen könnte; auch sein Ehrgeiz ging wahrscheinlich nur darauf, was seines Berufs war, tadellos zu machen, und nur das zu machen, was niemand sonst so gut gemacht hätte. Denn bei seiner Gunst und dem ihm täglich offenen Ohr des Monarchen hätte er an manchen auch für einen Künstler seiner Art lockenden Unternehmungen sich Anteil sichern können, den er andern überließ, ja verschaffte: selbst die Eitelkeit, ein Mann von Einfluß zu sein, scheint er wenig besessen zu haben. Seine Gewohnheit war, Künstler, fremde und einheimische zu fördern. Gerühmt wird seine witzige Schärfe im Gespräch, aber unter seinen bonmots findet sich kein gehässiges Urteil (die am ehesten aufbehalten werden). Während sonst Künstlern die Neigung der Käufer und Patrone zu den Größen der Vergangenheit verdrießlich ist, hat Velazquez viel Zeit und Mühe auf Beschaffung und günstige Aufstellung alter Gemälde verwandt, ja sich zu Ausführung von Ankaufskommissionen erboten. Sein Stolz war es, der Eitelkeit nicht aufkommen ließ; nicht umsonst führte er einen sehr vornehmen Namen. Rubens gefiel seine Bescheidenheit: er mag dessen umfassenderen Genius gern anerkannt haben, weil er ihn begriff, obwohl er ganz

[1]) Floreció en el siglo de oro la llaneza, en este de hierro la malicia. B. Gracian, Oraculo 219.

genau wußte, wessen er sich rühmen dürfe: „er habe noch keinen gefunden, der einen Bildniskopf ordentlich zu malen verstehe", sagte er einmal zum König. Aber sein klarer kühler Verstand — und sein Selbstgefühl — bewahrte ihn vor der Versuchung, die seinem Talent gezogenen Grenzen zu überschreiten. Eine gute Dosis echt spanischen Phlegmas nicht zu vergessen! Hierüber klingen die Äußerungen hoher Personen widersprechend. Bald wird dies notorische Phlegma bedauert, bald seine Promptheit in Erledigung der Aufträge gerühmt; aber jenes geschah, als er zögerte Rom zu verlassen, dies, als der Vergleich seines Tempos mit flandrischer Umständlichkeit sich aufdrängte[1]).

Daß er nach einem Menschenalter königlicher Nähe und Gunst kein reicher Mann geworden war, ja sich öfters (z. B. noch 1636) in großer Not (necesidad) befand, macht ihm mehr Ehre als Titel und Orden. In der Überschätzung solcher Äußerlichkeiten lag wohl seine einzige Schwäche. Leider hat gerade diese Menschlichkeit seine Schaffenserfolge geschädigt. Die Geschäfte, Quälereien, Intrigen, Finanznöte, von den Ämtern unzertrennlich, hat er mit Geduld und Schweigen ertragen: als seines Königs Dienst. Er hat wohl nie dauernd einen Feind gehabt.

Unter dem Himmel Andalusiens, in der üppigsten Stadt Spaniens geboren und groß geworden, hatte er nach Pachecos Zeugnis als Jüngling seine limpieza bewahrt. Damals vertraute jener ihm das Glück seines einzigen Kindes. Diese frühe Ehe hat ihm den hochstrebenden Lauf nicht gehemmt, aber an Klippen vorbeigeholfen; auch inmitten der angefaulten Gesellschaft der Hauptstadt ist er sich selbst treu geblieben. Die Häuslichkeit war ihm ohne Zweifel Quelle ungetrübten dauernden Glücks. Die verächtlichste Art der Eitelkeit, sich auch in Ton gewordenen Torheiten und Nichtswürdigkeiten der Kaste gleichzustellen, blieb ihm fremd. In seinen Malereien ist nichts von jener unmännlichen Sinnlichkeit, die es

1) S. Band II. 177. 369: Los pintores deste pais son mas flematicos que el Sr Velazquez, schreibt Ferdinand, 26. Mai 1639. Dagegen F. Testi II. 88.

andern erleichterte, sich gelegentlich, im Herabsteigen zu dem Kunstpöbel, an die niedern Seiten der menschlichen Natur zu wenden.

Er war nicht nur, nach dem Zeugnis der Standesgenossen, ein spanischer Edelmann wie er sein soll, sondern auch ein bürgerlich rechtschaffener Mann, und ein reiner Mann.

Darin erinnert er uns an Albrecht Dürer — von dessen peinlich minutiösem Fleiß und schwerfälligen Geschmacklosigkeiten freilich seine resolute und elegante Malweise sehr weit abzuliegen scheint, — ebenso wie ihm dessen theoretischer Hang und die unerschöpfliche Erfindung abging. Aber die Lauterkeit und Bescheidenheit einer anima candida, die strenge Wahrhaftigkeit bis zum rücksichtslosen; der scharfe durchdringende Blick in die Natur und die Exaktheit des Anschlusses an die Natur: die Religiosität ohne Phrase und Schwärmerei, — das sind gemeinsame Züge, die wohl diese Zusammenstellung nicht zu kühn erscheinen lassen.

* * *

Die wahre, innere Geschichte eines Künstlers ist, wie gesagt, in seinen Werken zu finden.

Die Feststellung des Werks unseres Velazquez würde nicht viel Mühe machen, wenn es von ihm weiter nichts gäbe als was jene alten spanischen Biographen und Periëgeten in den königlichen und einigen Adelspalästen vorfanden. Nun offenbart uns freilich ein Blick in den Katalog von Curtis die für den ersten Eindruck fast verzweifelte Menge der zerstreuten Sachen. Vieles wird ein geübtes Auge sofort fallen lassen, doch sind auch manche Stücke ersten Ranges in dieser Diaspora.

Der Verfasser hat alles Zugängliche zu sehen gesucht und in mählicher Schärfung des Blicks, bei erheblichen Stücken nicht geruht bis er ins reine gekommen zu sein glaubte. So konnte er eine kritische Grundlage schaffen, auf der andere weitergebaut haben.

Mehrere Schriften sind durch sein Buch und die Londoner Übersetzung von A. H. Keane (1889) angeregt worden. Doch

diese Werke, von R. A. M. Stevenson, Sir Walter Armstrong und besonders das musterhaft ausgestattete, in französischer Sprache erschienene Prachtwerk des spanischen Malers Aureliano de Beruete (1898) sind nach andern Gesichtspunkten gearbeitet; ihre Beurteilung ist hier nicht am Platze. Sr Beruete hat sich in langjährigem Verkehr mit dem Madrider Gemäldevorrat seine Vertrautheit mit dem Meister redlich erworben, er verdient mit seinem Votum gehört zu werden, mehr als manche andere, die auf diesem Felde marodiert haben. Sein Verdienst sieht er selbst darin, daß er zuerst (?!) die Masse der bisher nicht hinreichend beleuchteten, unechten Stücke kritisch gesichtet habe, wobei 83 authentische übrigbleiben. Das schön illustrierte Werk schmückt eine Vorrede Mr. Léon Bonnats, des eminenten Porträtisten der Herren Thiers und Grévy, der hier das Werk seines Freundes als „das definitive über Velazquez" präkonisiert[1]).

In der ersten Ausgabe meines Buches hatten manche Beanstandungen namhafter Stücke, besonders aus Privatbesitz, Anstoß gegeben. In der zweiten Ausgabe dürfte eher die Behauptung inzwischen angefochtener Werke einigem Kopfschütteln begegnen. Zuweilen sind die Gründe gegeben oder angedeutet worden, in andern Fällen erschien dies nicht notwendig. Nur eine allgemeine Bemerkung! Es gibt keine Rezepte und keine Goldproben der Echtheit; auch unbestrittene Meisterwerke können nicht als solche verwandt werden. Nur die Mittelmäßigkeit, eingeschlossen in die Schranken ihres Vermögens, bleibt sich unerbittlich gleich:

[1]) *Inzwischen ist von Beruetes Buch noch eine veränderte englische Ausgabe (1906) herausgekommen, und eine deutsche, von Valerian v. Loga besorgt.*

Von anderen Schriften, die seit Erscheinen der vorigen Auflage dieses Buches veröffentlicht wurden, seien hier genannt: A. de Beruete y Moret, The school of Madrid, London 1909; A. L. Mayer, Die Sevillaner Malerschule, Leipzig 1911; derselbe, Kleine Velazquezstudien, München 1913; V. v. Loga, Zur Zeitbestimmung einiger Werke des Velazquez, Jahrb. der preuß. Künstsammlungen 1913, S. 281 ff.; Velazquez, in der Folge „Klassiker der Kunst", 3. Aufl., Stuttgart 1914, besorgt von V. v. Loga; Fr. J. Sanchez Cantón, Los pintores de Camara de los Reyes de España, Boletin de la Sociedad Española de Excursiones, Madrid 1914—16.

„nur das Gemeine verkennt man selten". Einen Künstler dieses Ranges, der sich oftmals wandelt und erneuert, dessen Ich in steter Wechselwirkung mit dem Nicht-Ich steht, ihn kann man sich, unter dem Wechsel der Aufgaben, der Neigung, der Umgebung nicht als auf ein und dasselbe Niveau eingeschworen denken.

Ist es ein größeres Unglück für den Juwelier, eine falsche Perle als echt einzukaufen, oder seine echte als falsch wegzugeben? Der Geldschaden mag derselbe sein; ärgerlicher aber ist doch wohl das zweite. Der erste Eindruck kann den Gescheitesten täuschen; einen alten Besitz wegwerfen ist fataler. Vor Zeiten galt etwas Skepsis auch in betreff eigener Einfälle für klug, besonders in Dingen wo Empfindung und Phantasie mit dreinreden und strenge Beweise nicht zu führen sind. Baltasar Gracian rechnete auch die Glaubensstärke an eigene Meinungen zur menschlichen Narrheit. Todo necio es persuadido, y todo persuadido necio (Nr. 185). Dies ist eines seiner auch heute noch beherzigenswerten Paradoxen.

Die großen periodischen Wandlungen der Malerhandschrift lassen sich leicht ermitteln. Aber mit Gewalt alle Bilder aufs Jahr datieren wollen, kann zu Selbsttäuschungen führen. Wie selten bestätigen nachkommende urkundliche Aufschlüsse die Vermutung! Eine Reihe von Erscheinungen nimmt bei anhaltender Beschäftigung im Kopf von selbst eine gewisse feste Verkettung an: man staunt, wie der Autor allmählich seiner Sache so sicher geworden ist, als habe er dem Meister vor der Staffelei über die Schulter geschaut. Es ist vorgekommen, daß drei gleichzeitige Biographen dasselbe Gemälde in drei Perioden verlegt haben! Man stellt sich die chronologische Folge der Werke und ihrer Stilwandlungen oft zu stetig und gradlinig vor: wie die physiologischen Wandlungen eines Organismus; man übersieht die mancherlei Perturbationen und Unterbrechungen dieser Linie durch Stoffe, Umgebung, Zufall. Überhaupt, die ausschließliche Betrachtung dieser Erscheinungen nach der Kategorie der Zeit ist nicht immer der echten Einsicht förderlich gewesen. Der Begriff der Entwicklung, fruchtbar, wenn mit Verstand und treuem Sinn für das Tat-

sächliche angewandt, lenkt die Aufmerksamkeit hier ganz auf jene mit den Altersstufen zusammenhängenden Veränderungen, die überall typisch ähnlich, doch den wahren Künstlercharakter nicht erklären. Er hat im verflossenen Säkulum, von Hegel bis Darwin, fast wie eine Zwangsvorstellung, auch die Kunstliteratur beherrscht, aber zuweilen eher von der Ermittlung des wahren Zusammenhangs der Dinge abgelenkt. Die historische Phantasie durchschreitet an seiner Hand mit Siebenmeilenstiefeln die Jahrhunderte, da gelingt es leicht, tendenziöse Luftgebilde wissenschaftlich zu drapieren. Vollends die plumpe Übertragung des Wortes Fortschritt von den materiellen Kulturerscheinungen auf die des höheren geistigen Lebens, die trotz des Widerspruchs der Geschichte und trotz ihrer Langweiligkeit noch immer auftaucht, verrät auch Verkennung des Rangs der Kunst.

Historie und Philosophie sind Dinge, die auf verschiedenen Blättern stehen, und Geschichtsbücher sind nicht der Ort zur Propaganda von Doktrinen, — auch abgesehen von dem Nachteil, daß solche die Erzählung durchsetzende Doktrinen, wenn aus der Mode gekommen, den Text ungenießbar machen.

Sobald das Urteil, statt seine Kriterien in der gründlichen, liebevollen, vorurteilslosen Erforschung der Werke zu suchen, unter den Einfluß der Tagesmeinung gerät, ergeben sich die wunderlichsten Verschiebungen in Schätzung des Werts, der Zeitfolge, sogar der Authentie. So ist es vorgekommen, daß man hervorragende Originale, wenn sie zu dem dem Velazquez zugeschriebenen Impressionismus oder Amorphismus nicht paßten, entweder herabsetzte — wenn die Zeugnisse unanfechtbar waren; oder leichten Herzens verwarf, wenn jene fehlten, trotz gewichtiger innerer Gründe. Man hat Gemälde, die zufällig in unfertigem Zustande belassen wurden, oder bloße Studien waren, oder als dekorative Nebenarbeit flüchtig abgetan, zu Paradigmen eines besonderen originellen Stils erhoben. Derselbe Kritiker redet entzückt über ein Frauenbild, das nicht viel mehr ist als ein groteskes Kostümstück, von dem Maler, der in ihm nur einen Minimalteil seiner Fähigkeiten zu zeigen vermochte, in Ungeduld über solches Martyrium

mit hastiger Eile für den flüchtig blendenden Eindruck hergestellt, — während er nur Achselzucken hat für eine Szene aus der großen Geschichte, wo der Meister eine bedeutende, erschütternde Handlung, wie sie ihm in seinem Leben nur einmal geboten worden ist, mit allen Kräften seines Geistes und Herzens und allen Mitteln seines Kunstvermögens, und mit einer Mächtigkeit heraufbeschworen hat, daß man sie miterlebt zu haben glaubt! Die Kunst ist eine Frucht am großen Baume nationaler Kultur, aus dessen Triebkraft keimend und unter der Gunst von Licht und Luft, Boden und Pflege reifend: diesem Verhältnis sollte ihre Darstellung gerecht werden. —

* * *

An dieser Stelle möchte der Verfasser noch einmal des hohen, vielbeklagten Namens gedenken, der beim ersten Erscheinen des vorliegenden Buches, vor fünfzehn Jahren, auf dessen Widmung stehen durfte. Kaiser Friedrich hatte auf seiner spanischen Reise, beim Besuch des Pradomuseums, sich ganz besonders von Velazquez angezogen gefühlt, seiner Bewunderung des Meisters lebhaften Ausdruck gegeben und Bemerkungen über ihn aufgezeichnet. Leider hat er das vollendete Werk nicht mehr sehen sollen.

ERSTES BUCH

SEVILLA

Naturae gaudentis et lascivientis opus.
Ludovicus Nonnius.

ES ist ein allgemein menschlicher, wiewohl je nach dem Naturell mehr oder weniger lebhafter Trieb, bei Personen, die einen tiefen Eindruck zurückgelassen, mögen sie nun Dauerndes für Nation und Menschheit geschaffen haben, oder nur der Spielball eines außerordentlichen Geschickes gewesen sein, sei es endlich, daß wir sie bloß geliebt, auch die Äußerlichkeiten ihres Daseins kennen zu lernen, besonders in seinen Anfängen. Wir fragen nach dem Platz wo sie geboren, nach den Bergen deren Luft sie als Kinder geatmet, wir wollen an ihrem Grabe stehen; erkundigen uns nach Vorfahren, Lehrern, Kameraden. Solchem Trieb pflegt man in Lebensbeschreibungen Rechnung zu tragen, besonders bei Menschen deren Wirkungskreis im Reiche der Phantasie lag.

Dies Bedürfnis, gegründet auf ein einfaches psychologisches Gesetz, ist etwas ganz anderes als das wissenschaftliche Problem, den Mann und sein Werk nach Zeitbegriffen und ursächlichem Zusammenhang zu erklären. Die zufällige Örtlichkeit wo jemand die Hand des Schicksals erfahren hat, der Baum der dort ragte, der Ruf eines Vogels, der Qualm eines Feuers gräbt sich unauslöschlich dem Gedächtnisse ein, und diese bedeutungslosen Dinge erhalten die magische Kraft, jenes Erlebnis und unseren damaligen seelischen Zustand heraufzubeschwören. Daher sind wir so geneigt, den Einfluß der Umgebung zu überschätzen. Aber die Umgebung macht den bedeutenden Menschen nicht, sie wirkt nur zusammen mit

Talent, Schicksal und Wille. Der Wille aber ist von allen diesen Faktoren die stärkste Kraft. Ohne den Willen sind die anderen drei fast nichts, der Wille aber kann ihre Ungunst teilweise aufwiegen. —

Die Erscheinung des Velazquez ist für uns aufs engste verknüpft mit dem historischen Bilde des spanischen Hofs und der Hauptstadt Madrid in den letzten Zeiten der habsburgischen Dynastie. König Philipp stand er vierzig Jahre lang als sein Lieblingskünstler zur Seite, von ihm unzertrennlich, in seinen Schlössern wie zu Hause. Diesen Herrn, die Seinigen und den Hof war seine Lebensaufgabe zu schildern. Aber er war von Geburt kein Kastilier; er war ein Sohn von Sevilla, ein Südspanier von portugiesischem Geblüt. In Andalusien hat er gelebt bis zu dem Zeitpunkt, wo er das Leben und sich selbst begriff, ganz genau wußte, was er wollte und wozu er bestimmt war.

* * *

Was Sevilla in früheren Tagen gewesen, das braucht man bis jetzt noch nicht bloß in Archiven auszugraben oder unter Ruinen zu ahnen. Noch steht der Minarett des nebelhaften Baumeisters Gever und der Orangenhof der Moschee mit der puerta del perdon; der Alcazar Don Pedros mit seinem Garten, bis heute das königliche Haus, wie der Palatin zur Zeit der Ottonen; und die Kathedrale, von den Domherrn während einer Sedisvakanz beschlossen, nach der Sage in einer Art babylonischer Aufwallung: „Lasset uns eine Kirche bauen, so groß, daß uns die Nachwelt für Narren halten soll"[1]). Dies klingt allerdings gut erfunden, andalusisch, und von spanischem Humor. Sie ist ein Bau ohne Baumeister und Erbauer, ein Werk vieler Geschlechter von Domherrn, Dechanten und Erzbischöfen, und ganzer Kolonien fremder und nationaler Künstler.

Sevilla war lange vor Kolumbus die blühendste und schönste Stadt der Monarchie; „die Ausnahme der Zeiten und der Neid

[1]) A. Ponz, Viage en España IX, 3.

der Städte"[1]). Navagero fand sie den italienischen Städten ähnlicher als irgendeine andere des Reichs. Sevilla, schreibt der Florentiner Serrano, gilt, als Hauptstadt der besten Provinz und durch seinen Handel, für die reichste Stadt Spaniens (7. Februar 1637).

Sevilla war stolz auf diesen Reichtum, wie auf seine Devotion, auf die Eleganz der Wohnungen und die grandiosen Werke der Barmherzigkeit, die Schönheit seiner Frauen und die Tapferkeit seiner Edlen. Nicht immer war Sevilla ein Sybaris gewesen; lange erhielt sich der Geist der hoch vom Norden gekommenen Geschlechter der Reconquista. Man betrachte die Grabmäler der Rivera und Ponce de Leon in der Universidad: da ist die Schlummerstatue des Gründers Per Afan de Rivera, gestorben 1423 im 105. Lebensjahr, „der (wie die Inschrift sagt) sein Leben verzehrte im Dienste Gottes und von fünf Königen", die seines Sohnes Diego Gomez, der wie der Vater „sein ganzes Leben im Maurenkrieg verbrachte".

Sevilla war eine Welthandelsstadt geworden. „Es wäre ein ebenso großes Wunder, sagt Alarcon, in Madrid einem Frauenzimmer zu begegnen, das nicht bettelt, wie in Sevilla einem Kavalier, der nicht einen Anflug vom Handelsmann[2]) hätte." Es gab eine Zeit, wo Schiffe bis zu vier- bis fünfhundert Tonnen den Guadalquivir heraufkamen und die Ladung am Molo löschten, an der Torre de oro. Die Flut stieg bis zwei Meilen über Sevilla hinauf. Ihr Handel führte nach dem Norden Öl, Wein, Zitronen und Orangen, nach Kastilien Goldstoffe, Doppeltaft und Sammet, das Seidengewerbe beschäftigte noch immer Tausende[3]).

So kam es, daß im Lauf des sechzehnten Jahrhunderts der Reichtum mit unerhörter Raschheit zunahm, als die Stadt das

[1]) Esta excepcion de los tiempos, envidia de las ciudades. Alarcon, Ganar amigos I.

[2]) Es segunda maravilla un caballero en Sevilla, sin ramo de mercader. Idem, El semejante de si mismo I.

[3]) Reisebeschreibung des Diego Cuelbis aus Leipzig a. d. J. 1599. Handschrift des Britischen Museums. Noch im Jahre 1673 hatte Sevilla 405 Seidenwebstühle.

große und einzige Tor des Verkehrs mit der neuen Welt war, und die Silberflotten hier wie später in San Lucar und Cadiz aus- und einliefen. Dort wurden die Wimpel und Standarten gemalt, welche Spaniens Schild über die Weltmeere trugen. Die Casa de Contratacion hatte die Gerichtsbarkeit über den Verkehr mit den Kolonien und seine Kaufherren das Monopol des überseeischen Handels. Sie beherrschten die alten Handelsstädte der Mittelmeerländer und selbst des Nordens, deren Kaufleute ihre Waren nach diesem Hauptstapelplatz der damals weltbeherrschenden Halbinsel brachten. „Sevilla, sagt Thomas Mercado, ist die Hauptstadt aller Kaufleute der Welt: vor kurzem noch lag Andalusien am Ende der Erde, jetzt ist es ihr Mittelpunkt geworden"[1]). Die Einkünfte und Zölle, der Wert des Besitzes, die Volkszahl ging rasch in die Höhe. Dieser Handel hatte ganz neue Bevölkerungsschichten herangezogen. Es gab nun drei scharf unterschiedene Klassen: die Eingeborenen, Nachkommen der Kolonisten und der Reste alter Einwohner, Adel und Volk, gemessen, tapfer, begütert, von ihren Einkünften oder ihrer Hände Arbeit lebend, die nicht außer Land gingen. Die fremden Geschäftsleute: von ihren Kolonien sind noch die Straßennamen übrig: deutsche, vlämische, französische, italienische. Endlich die Müßiggänger, die Fracassas, die Spieler, aus denen gelegentlich Banden zum Kampfe gegen die Morisken geformt wurden. Das alles fand kaum Platz: „Hier ist selbst der Strom bewohnt, wie in China."

Eine rasche Umwandlung des Lebens und Aussehens der Stadt folgte. „Die Schätze Indiens, sagt Zúñiga[2]), zogen den Handel aller Völker an, und brachten eine Überfülle alles dessen was in der Welt köstlich heißt, in Kunst und Natur." Gerade die Regierung Philipps III, die Zeit von Velazquez' Jugend, bezeichnet der Chronist als die Epoche dieser Veränderung, es war die Zeit der großen Stiftungen, der Hochflut des Unternehmungsgeistes. „Bald, sagt er, begann sich in allen

[1]) Weiß, L'Espagne I, 24.

[2]) Zúñiga, Anales de Sevilla, zum Jahr 1564 und 1599.

Dingen eine andere Welt zu zeigen." Das waren halcyonische Tage!

Das Reich erblickte in Sevilla, wo, wie Lope sagt, „zweimal alljährlich der gesamte Unterhalt Spaniens landet"[1]), seine allgemeine Hilfe (socorro), die Hoffnung seiner Städte[2]). Sie lieferte im siebzehnten Jahrhundert zwei Drittel des baren Geldes für die Halbinsel[3]). „Die Erwartung seiner Galeonen, sagt Zúñiga, hält die Nationen Europas in Spannung, die jetzo leider dabei mehr interessiert sind als Spanien und Sevilla, wohin das meiste kommt und wo das wenigste bleibt"[4]).

„Dieses Gold aber, sagt Pedro de Medina, war die Belohnung für den wahren Glauben; wie der Herr Salomo mit Gold und Silber ausrüstete, um den Tempel zu bauen, d. h. die Ungläubigen in den Schoß der Kirche zu bringen[5])." Kirche und Börse waren damals noch sehr nahe Nachbarn. Ehe die Lonja erbaut war, versammelten sich die Kaufleute auf dem durch Stufen erhöhten Platz an der Kathedrale. In der Straße darunter wurden die Versteigerungen gehalten: Silbersachen, Sklaven, Stoffe, Kunstschränke, Gemälde: wie einst im Tempel der Libitina, meint Rodrigo Caro. Zu den Wohltätigkeitsanstalten gehörte der größte Palast der Stadt, das Hospital de la Sangre, gegründet von Dª Catalina de Rivera und ihrem Sohn D. Fadrique. Ihr Haus hatte nach und nach für fünfzigtausend Dukaten fromme Werke gestiftet.

Sevilla war auch eine sehr katholische Stadt. Seit der Eroberung verwandelten sich ihre arabischen Paläste in Klöster[6]). „Ihr größtes Prärogativ ist die Andacht zur Königin der Engel, jener angeborene Glaube an die unbefleckte Empfängnis, für deren Definition die Bewegung von ihr ausging." Sevilla be-

---

[1]) Lope, El peregrino de su patria. Obras sueltas V, 320.

[2]) Jornada que S. M. hizo á la Andaluzia 1624.

[3]) Depesche des venez. Gesandten Basadonna vom 15. Mai 1649. Frari-Archiv.

[4]) Zúñiga zu 1579. Zum folgenden 1587. Die spanischen Pistolen fanden sich nur im Ausland. Man verglich Spanien mit dem arkadischen Esel, der Gold trägt und Disteln frißt.

[5]) D. Pedro de Medina, Grandezas y cosas notables de España 1548 fol. 51 ff.

[6]) Z. B. der Palast des Bab Ragel in S. Clemente. Museo Español IV, 198.

sitzt drei kolossale mittelalterliche Madonnengemälde, die auch heute noch von Gelehrten, deren Glaube stärker ist als ihre Archäologie, auf die altchristliche Zeit zurückgeführt werden, Bilder, wie sie keine katholische Nation sich rühmen dürfe zu besitzen.

Trotz alledem, und trotz italienisch-humanistischer Bildung und Dichtung, für die man damals schwärmte, war Sevilla eine Stadt von orient. 'schem Grundwesen geblieben, und ist es bis heute. Seine marmorgepflasterten patios, belebt von Brünnlein mit Blumenpyramiden und von balsamischen Aromen durchduftet, erscheinen dem Nordländer, wenn er, durch enge labyrinthische Gassen sich windend, in den offenen Zaguan hineinsieht, wie Szenerien arabischer Märchen. Noch vernehmen wir in den Melodien des Volkes die schwermütigen arabischen Weisen, und Tänze sind aus den Kirchen nicht ganz verschwunden. Diese Feste, Masken, Ballette und Prozessionen versetzen den Fremden ins Morgenland, — all' uso antico moresco del paese[1]). In den Gemächern, die sich um diese patios legen, standen Schränke mit Marketeriearbeit aus Zedern- und Rosenholz, Ebenholz und Elfenbein, Schildpatt und edlem Metall, die feinsten indischer Arbeit aus Goa; chinesische Emailgefäße, farbenprächtige Vögel der Tropen. Um die Wände liefen Azulejos mit Metallreflexen, flandrische und mexikanische gewirkte Tapisserien; korduanische Ledertapeten wurden da aufgehängt, und den Boden bedeckten persische Teppiche. Längst haben sie die Wanderschaft durch die Auktionen von Paris und London angetreten und die Museen der Barbaren haben sich mit diesen immer seltener gewordenen Herrlichkeiten angefüllt. Auch die christlichen Tempel waren bis ins sechzehnte Jahrhundert ein Gemisch von Moschee und Kirche, neben gotischen Portalen und Chorpolygonen erheben sich Glockentürme mit Hufeisenbogen, Kreuzgewölbe wechseln mit Artesonado-Decken. Diese gebraucht der Dichter Luis de Leon zur Veranschaulichung des

[1]) So fand Zane selbst den Zug des Hofs nach der Atocha bei der Geburt des Prinzen im Jahre 1657 (28. November).

seinem frommen Sinn bedenklichen Zaubers dieser Mudejar-Kunst:

— el dorado techo..
del sabio Moro, en jaspes sustentado.

Aber die Casa de Pilatos, begonnen zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts für Pedro Enriquez de Ribera († 1519), hatte diesen Maurenstil mit den heiligsten Erinnerungen der Christenheit verknüpft. Nach den arabischen und gotischen Stilformen war die italienische Renaissance erschienen, doch auch sie hatte dem Geist des Ortes nicht widerstanden; sie berauschte sich in figürlicher und ornamentaler Phantastik. Jetzt herrschte freilich der strenge nüchterne Cinquecentostil des Herrera, in dem der Tempel Merkurs gebaut wurde. Nun vermochte man nur noch mit den Augen eines Vignola zu sehn, und man verstand nicht mehr, was das abgelaufene Halbjahrtausend geschaffen. Lope bewundert das moderne Monument der heiligen Woche als Sevillas höchste Merkwürdigkeit[1]). Doch verbreiteten die Werke der Vorzeit über die Stadt auch in den Augen dieser neuen Menschen ein poetisches Helldunkel. „Memphis Castiliens" nennt Tirso Sevilla[2]). Noch war die Schöpferkraft nicht versiegt, noch ein kostbares Geschenk hatte die Stadt bereit für Spanien: seine Malerschule.

Sevilla war auch eine lustige Stadt, regocijadísima y vistosa nennt sie das Reisejournal Philipps IV (1624). Damals waren seine Gefilde und die Ufer des Stromes weit reicher als heute mit Gärten geschmückt. Navagero fand sie noch dünn bevölkert, und viele Gärten lagen innerhalb der Mauern. Dieser Venezianer ist entzückt über die Parks mit ihren dichten Hainen von Zedern, Orangen und Myrten, besonders die paradiesischen der Karthause[3]) und von S. Gerónimo de Buenavista. Sie verdankten aber mehr der Natur als der Pflege. Sie dehnten sich tief ins Land (el compas de Sevilla) aus. So bot

[1]) Wahrscheinlich im Jahre 1559 modelliert: máquina tan rara del monumento, la mayor del cielo nennt er dieses kalte Werk.

[2]) Tirso de Molina, No hay peor sordo III (1625 geschrieben).

[3]) Buen grado hanno i Frati che vivono lì a montar di lì al Paradiso. Navagero.

sich von der westlichen Anhöhe (montañeta), wo die Ajarafe beginnt, ein Anblick dar, den nach Rodrigo Caro, „der Pinsel des geschicktesten Malers wiederzugeben verzagen müßte." Wenn man Lesern spanischer Komödien die Alameda des Herkules nennt, oder die Barken und das Gestade, das der Sohn des Kolumbus mit Alleen bepflanzte, oder den Garten des Alcazar (den wonnigsten Ort Spaniens nennt ihn jener Italiener), dann beleben sich diese Orte mit Szenen romantischer Abenteuer. Denn in Sevilla, sagt Calderon, tauchen hundert neue Geschichten auf in jeder Nacht[1]). Hier lebte und wurde vom Teufel geholt Don Juan Tenorio, der „Spötter von Sevilla". Die Mutter der Waisen und den Mantel der Sünder nennt es Mateo Aleman[2]). Die grünen Säle des Alcazar bezeichnet der Dichter jenes Burlador als die Schule der Liebe; er lag dicht an der Börse; „hier schienen die Dichtungen von den Gärten des Admet und Alkinous keine Fabel mehr; er ist die Börse der Frauen"[3]). Um den Schritt von der Andacht zur Lebenslust zu wagen, brauchte man nur die Schiffbrücke nach der Triana zu überschreiten, „in der sich die getrennten Teile der Stadt die Hände reichen." Zu beiden Seiten wimmelte es von großen und kleinen Fahrzeugen. Triana war die Stadt der Fremden, der Spielhäuser und der Posaden, wo immer viele und vornehme Gäste zu treffen waren, weil man da ungestört von Polizei und Nachbarn sich unterhielt[4]). Sie war der Lieblingsausflug der Sevillanerinnen, die in Barken herüberkamen, gerudert von buntgeputzten Fergen. Dort waren die Buden der Töpfer und der Glasbläser, von hier aus verbreitete sich der Metallschimmer dieser Keramik über Kirchen und Paläste Spaniens und Portugals.

Zuweilen zog der Schatten des Todes über die Stadt, wie

---

[1]) Es lugar, donde cada noche salen cuentos nuevos. Calderon, El médico de su honra II. Lugar tan acomodado á hallar aventuros, que en cada calle y tras cada esquina se ofrecen mas que en otra ninguna. D. Quixote I, 14.

[2]) Im Guzman de Alfarache I, 1, 2.

[3]) Tirso, El amor médico I.

[4]) Diego Cuelbis. Man bezahlte für ein Zimmer 1 Dukaten oder 12 Realen monatlich.

in den ersten Jahren und in der Mitte des Jahrhunderts, als die Pest dort wütete. Im Jahre 1649, erzählt der modenesische Gesandte, fanden im Schrecken dieses Todes auf einmal siebentausend Eheschließungen statt, von denen die mit amancebadas gelebt[1]). Als Philipp III im Jahre 1619 nach Lissabon zog mit seinem Hof, verließ ein Schiff mit vierzig Courtisanen die Stadt, „in reichen Kleidern und Juwelenschmuck", um zu dem Hof zu stoßen; sie wurden von Korsaren nach der Berberei geschleppt[2]).

Aber neben der Meleket des Himmels forderte auch Moloch seine Opfer. Die Verbreitung mystisch krankhafter Verirrungen des religiösen Gefühls enthüllten die Ereignisse des Jahres 1623, als zehntausend Personen in sechs Monden wegen Ketzerei verhaftet wurden, Alumbrados, von denen die Inquisition, erschreckt durch die Zahl, „nur sieben Rädelsführer samt einer dieser Ketzer Beata auf den Scheiterhaufen gelegt, die übrigen aber mit verdienter Lebensstrafe verschonte"[3]).

DICHTER

Seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts war in der gebildeten Gesellschaft Sevillas die italienische Kultur zur Herrschaft gekommen. Nachdem Antonio von Lebrija (geb. 1444, gest. 1522) das lateinische Studium in Andalusien begründet hatte, entwickelte sich durch Studium italienischer Dichter und Schriftsteller eine neue Welt von Empfindungen und Literaturformen innerhalb der unerschütterten katholischen Überlieferung. Wie immer vernachlässigte man nun frühere eigene Schöpfungen, selbst was heute für uns allein den Zauber von Sevilla ausmacht, vertiefte sich in die Erinnerung altrömischer Tage, und vergoß poetische Tränen über deren Untergang. Rodrigo Caro (aus Utrera, geb. 1573, gest. 1647), der Geschichtschreiber Sevillas und seiner varones ilustres, lateinischer Epigraphiker, ist der Verfasser einer Ode

[1]) Modenesische Depesche vom 15. Juni 1649.
[2]) Venezianische Depesche vom 28. Juni 1619.
[3]) Khevenhüller, Annales Ferd. X. 330.

auf die Ruinen von Italica (Altsevilla), die Francisco de Rioja nur umarbeitete. Sie trauerten in der Totenstille des verfallenen Amphitheaters und träumten von dem einstigen Beifallsbrausen des „großen Volkes", das die Taten der Fechtersklaven bejubelte! klagten über die „stolzen Statuen, welche die gewalttätige Nemesis herabstürzte". Ein Sonett desselben Inhalts dichtete Pedro de Quirós, und Juan de Arguijo besang die Ruinen Karthagos, Trojas und den Tod Ciceros...

Der gefeiertste Dichter Sevillas, Hernando de Herrera, el divino (geb. 1534, gest. 1597) folgte ganz den Pfaden Boscans und Garcilasos, ihm zufolge des größten spanischen Dichters, außer dem, nach Lomas de Cantorál (1578), Spanien kaum einen Dichter des Namens wert hervorgebracht haben sollte. Nach Pacheco war Herrera der erste, der die Sprache zu ihrer Höhe erhob. Der Beneficiat von S. Andrés fand auch seine Laura in Doña Leonor de Milan, Gräfin von Gelvez, „welche, in Anbetracht, daß er ein so erhabener Dichter war, diese Huldigungen mit Gutheißen ihres Gemahls gestattete." Ihm galt das Sonett als die schönste dichterische Form spanischer wie italienischer Sprache.

Welche Titel! Gigantomachie (Herrera), Herkules, Psyche, zwölf Bücher in rima suelta, Tod des Orpheus in Oktaven (dieser von Malara), derselbe Gegenstand von Jauregui. In jenem Herkules von achtundvierzig Gesängen und in Oktaven, dem Don Carlos gewidmet, war „alles treffliche versammelt, was er in griechischen und römischen Dichtern gefunden".

Pedro de Mexia (gest. 1555), der einst in Salamanca die gefürchtetste Klinge schlug, dem Carl V in Augsburg (1548) die Erzählung seines Lebens auftrug und der mit Luis Vives einen lateinischen Briefwechsel führte, hat später, als er kränkelnd, von jahrelangem Kopfschmerz geplagt, auf vier Stunden Schlaf beschränkt, zu Hause sitzen mußte, eine jener beliebten Miszellensammlungen meist aus alten Schriftstellern in der Art des Macrobius verfaßt: Silva de varia leccion, die in viele Sprachen übersetzt wurde und bis ins folgende Jahrhundert in jedermanns Händen war; geistreiche Ausdrucksweise (agudeza) und Schmelz (dulzura) schreibt Pacheco seinen Versen zu.

Der witzigste Kopf war Baltasar del Alcazar (gest. 1606), der Verehrer des Martial und Horaz (el Marcial sevillano). Pacheco gesteht, daß er, ein spanischer Boswell, alle seine Aussprüche aufschrieb, wenn er ihn besuchte; einmal meinte Baltasar: „Ich wünschte du wärst mein Sklave." Er überrascht uns sogar mit kecken Trinkliedern, die er auch komponierte. „Er war mit wenig Worten witzig, und machte durch ein Wort das frostigste Gericht schmackhaft, indem er mit scheinbaren Nachlässigkeiten den Gaumen reizte. Das bloße Hinrollen seiner Verse bestrickt das Ohr."

Diese gelehrten Dichter wandten sich auch der aufstrebenden Bühne zu. Lope de Rueda (seit 1544), ein Sevillaner Goldschläger, hatte dort das volkstümliche Theater begründet. Zwei große Bühnen wurden im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts erbaut: eine hölzerne und eine marmorne. Jener Juan de Malara, der „bätische Menander" (gest. 1571), mit Francisco de Medina (gest. 1615) Lehrer des Griechischen und Lateinischen, erst in der Calle de Catalanes, dann in der Alameda, damals Laguna genannt, schrieb zahlreiche Komödien und Tragödien, geistlichen und weltlichen Inhalts, „mit bewundernswürdigen Exempeln und Betrachtungen, voll von Sinnsprüchen, Oden und elegischen Versen, in lateinischer und spanischer Sprache." Er verfaßte in Madrid (1566) auf Philipps II Geheiß Verse für die vier Unterweltbilder (furias) Tizians im Schloß. Seine Komödien sind ebensowenig erhalten wie die in Prosa und Versen geschriebenen des Gutierrez de Cetina (gest. 1560). Nach Pacheco ward sein Schauspiel La bondad divina mit außerordentlichen Kosten in Szene gesetzt. Er hatte in Italien und Flandern gefochten, war mit Carl V in Tunis gewesen und bei seinem Bruder, einem der Conquistadoren, in Mejico; hatte aber aus Welschland nicht bloß Blessuren und Gold mitgebracht, sondern, wie Herrera sagt, „die Schönheit und Grazie Italiens: in Wohllaut, Zärtlichkeit und Glut werde ihm keiner den Platz unter den Ersten verweigern." Das bestätigen einige reizende kleine Madrigale, in denen er den Garcilaso nachahmte. Mehr Glück hatten die Komödien des Juan de la Cueva, die erhalten sind. —

Doch lag die Pedanterie bei diesen Leuten nur in dem mythologisch-klassischen Apparat. Sie schrieben sich Canzonen, worin sie Damon und Vandalio hießen, aber in ihrem Leben und Wesen ist nichts von den bekannten Zügen der Humanisten. Selbstgemachte Männer, die mitten im Strom des Lebens trieben, sie konnten fechten, kommandieren, segeln, beten, sich kasteien, Geschäfte führen; nichts banausisches, nichts philiströses ist an ihnen. Die Schilderung Herreras bei Pacheco zeigt das Gegenteil des Charakters italienischer und deutscher Literaten[1]). „Er haßte die Schmeichelei und nahm nie Geschenke von den Großen, ja er entzog sich denen, die ihm solche anboten; er trank keinen Wein, ging nie ein auf Gespräche über anderer Privatleben, und mied die Orte wo solche gepflogen wurden. Er nahm es übel, wenn man ihn Poet nannte, obwohl er viel an seinen Sachen feilte und den Rat seiner Freunde erbat, denen er sie vorlas." Er starb, bevor er sie gedruckt hatte, ohne Pachecos Pietät wären sie uns verloren. Baltasar del Alcazar diente in den Galeren des D. Alvar de Bazan, und Cetina „war der Köcher des Mars so lieb wie die Leier Apollos". „Noch nie, behauptet Don Quixote, frei nach dem Marqués von Santillana[2]), hat die Lanze die Feder stumpf gemacht, noch die Feder die Lanze" (I, 18).

Ein Typus solcher Männer war Argote de Molina (geb. 1548, gest. 1598), der Sproß einer Reihe von Matamoros, die sich von dem Eroberer Cordobas herleiteten. Nachdem er mit dreizehn Jahren bei der Verteidigung des Peñon de Velez, dann bei der Rebellion von Granada, in den Galeren Spaniens, endlich im Krieg von Navarra an der Spitze eines Häufleins von Sevillaner Kavalieren Lorbeeren gepflückt, schuf er sich in seinem Hause, Cal de Francos, neben Rüstkammer und Marstall ein Museum, in dem literarische Schätze des spanischen

[1]) Viele dieser Züge sind dem biographischen Bildniswerk des Pacheco entlehnt, der diese Männer größtenteils persönlich kannte: wir befinden uns also in der geistigen Atmosphäre der Jugendzeit unseres Malers.

[2]) Im Prolog zu den Proverbios. La sçiençia non embota el fierro de la lança, nin face floxa el espada en la mano del caballero. Obras de D. Iñigo Lopez de Mendoza, p. José Amador de los Rios. Madrid 1852, p. 24.

Mittelalters, auf Reisen gesammelt, niedergelegt waren: der Conde Lucanor, das Jagdbuch Alfons XI, das Reisewerk vom großen Tamerlan. Hier begann er eine Geschichte des andalusischen Adels: „sein Zeugnis reicht hin zur Beglaubigung einer Tatsache". Dies sein Camarin war geschmückt mit Mythologien und Bildnissen berühmter Männer, für die er Sanchez Coello gewonnen hatte; Philipp II stattete ihm darin einen vertraulichen Besuch ab.

Für die vaterländische Vorzeit, Familiengeschichte, Sprichwörtersammlungen, selbst für Romanzen, Glossen und coplas, hatten diese Humanisten immer noch Platz. Zum Herzen dringende Klänge findet Herrera erst in Oden auf die Schlacht bei Lepanto, auf D. Sebastians von Portugal Untergang, auf den hl. Ferdinand, Medrano in dem Sonett auf die Thronentsagung Carls V; aber hier sind sie von der Poesie der Psalmen und Propheten inspiriert, wie auch der größte Lyriker Spaniens, Luis de Leon, aus dieser Quelle schöpfte.

Und nichts war mitgekommen von Gleichgültigkeit oder Abneigung gegen das kirchliche Institut. Der Erzbischof de Castro (gest. 1600), ein Kirchenregent von strengsten Grundsätzen, erscheint als Mäzen der Maler und Dichter; der Latinist und Altertümler Maestro Francisco de Medina war sein Sekretär, Rodrigo Caro sein Hausgenoß, und Herrera bot er vergebens Würden und Pfründen an. Der Musiker Guerrera, der Maler Pablo de Cespedes von Cordoba und der Kanonikus und Licentiat Francisco Pacheco der Ohm, der beste lateinische Dichter Sevillas, waren gern gesehene Gäste im erzbischöflichen Palast und an seiner Tafel. In der Hauptstadt Andalusiens waren natürlich unter den Theologen die Kanzelredner am reichsten vertreten. Pacheco schildert zehn Zelebritäten, darunter einen christlichen Demosthenes, den Karmeliter Juan de Espinosa, der vierzig Jahre hindurch der Prediger der Gelehrten und Geistlichen war. Fernando de Santiago nannte Philipp II den Goldmund (pico de oro), als er ihm auf seinem letzten Schmerzenslager predigte; er dankte ihm mit den Worten: „Nie habe ich, als Trost für meine Qualen, eine Stunde von so viel Genuß und Ruhe gehabt." Er hat noch vor Philipp VI gepredigt. Der

Augustinerprior Pedro de Valderrama teilte seine vierzehn Arbeitsstunden zwischen Studieren, Predigen, Regieren und Bauen. Ohne Mittel unternahm er große Klosterbauten und führte sie durch, in Malaga, Granada, Sevilla: „er wolle Gott Häuser bauen, damit Er ihm einst eins gebe."

Auch ein profunder Gelehrter begegnet uns unter so vielen Asketen und Rednern, Benito Arias Montano (geb. 1498), der Meister der biblischen Wissenschaft (Maestro de erudicion sagrada) am Escorial, Beherrscher von elf lebenden und toten Sprachen; jene sprach er mit dem richtigen Akzent. Philipp II riß ihn mehrmals aus seiner halb gelehrten, halb asketischen Muße auf der Peña de Aracena, jener reizenden Wildnis (cuya aspereza es amenísima, Zúñiga), wo er seine Blumen pflegte; er übertrug ihm die Polyglotte (Biblia regia), die in der plantinischen Offizin erschien. Sechs Jahre widmete er ihr in Antwerpen mit elf Stunden täglicher Arbeit.

Es war der Sohn des Kolumbus, Hernan Colon, der die patriotische Idee hatte, der Stadt und dem Domkapitel eine Bibliothek von 20000 Bänden als dauerndes Vermächtnis zu stiften, die er, obwohl kein reicher Mann, auf Reisen in ganz Europa mit dieser Bestimmung gesammelt hatte (1526). Der Palast stand in der Nähe des Stroms, die Ornamente, das Portal waren genuesische Arbeit[1]).

In solchen Museen bezog sich die Unterhaltung auch auf die Künste; die Kupferstiche deutscher und italienischer Schule waren wohlbekannt. Francisco de Medina (gest. 1615), der in Italien gewesen war, gründete sich in der Vorstadt eine weltliche Einsiedelei, wo er außer Münzen und Gemälden seltene Drucksachen und Denkwürdigkeiten der Vorzeit und Gegenwart sammelte. Pacheco der Maler sagt von ihm: „Er war nicht bloß Kenner, er war unerreicht in der Erklärung und Beurteilung der Kunstwerke, in der Wahl der besten und treffendsten Ausdrücke, die der spanischen Sprache zu Gebote stehn, darin war er weit über die elegantesten (cultos) Sprecher seiner Zeit."

[1]) Von Antonio Maria de Aprile. C. Justi, Eine Reliquie Fernan Colons. Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen 1892, p. 82.

Ut pictura poesis. Zwar hatten die Maler wenig Gelegenheit, Gigantomachien und Psychenovellen zu malen; aber noch gründlicher als die Poeten hatten sie sich des bisherigen Dialekts gegen das fremde Idiom entäußert. Wie Hernando de Hozes[1]) meinte, seit Garcilaso und Boscan die toskanischen Maße in die spanische Sprache eingeführt, sei alles frühere in altspanischen Versformen geschriebene oder übersetzte so in der Achtung gesunken, daß es wenige mehr des Lesens wert hielten: so sprachen nun die tonangebenden Künstler und geistreichen Köpfe von der Beseitigung der gotischen Barbarei durch die ersten Romfahrer[2]); ja selbst die Renaissance eines Diego de Siloe ließen sie nur als Übergangsstadium gelten. Cervantes sagte von Jaureguis Übersetzung des Aminta, man sei in glücklichem Zweifel, was Original und welches Übertragung sei; Tasso sollte die Gedichte Herreras unter seinem Kopfkissen gehabt haben, um die Größe unserer Sprache in ihnen zu bewundern. So halfen spanische Maler den italienischen Freskisten in Trinità de' Monti, in der Cancellerie und im Vorsaal der sixtinischen Kapelle, und man wird keine Spur nationaler Art in ihrem Anteil entdecken; einige blieben ganz dort, wie Ruviales. Die Gemälde der Meister des neuen Stils in Sevilla sind voll von Entlehnungen und Erinnerungen aus Italien. Wie Herrera von der hohen Poesie fordert, Ausdrücke in vertraulichem Ton zu verbannen, wie das Spanisch dieser Dichter sich mit fremden, dem Italienischen und Lateinischen entlehnten Ausdrücken, Wendungen und Wortstellungen füllt: so verschwindet die reiche Lokalfarbe der mittelalterlichen Maler, vergebens sucht man nach Volkstypen und -gebärden, nach örtlich eigenen Motiven und Tönen: diese Werke könnten ebensogut in Utrecht oder Florenz gemalt sein. —

Doch in der Jugendzeit des Velazquez waren die Sterne des italo-hispanischen Parnaß schon im Verbleichen begriffen. Ein neuer, im Grunde aber alter, nationaler Geschmack regte sich.

[1]) Ticknor, History of Spanish Literature. I. 496 (1554).

[2]) Estos dos singulares hombres (Berruguete & Becerra) desterraron la barbaridad que en España havia. Juan de Arphe, Varia comensuracion. L. 2.

In Calderons Tagen galten Sonette schon für altmodisch: er konnte von den „bereits entschlummerten Erinnerungen des Boscan und Garcilaso" sprechen[1]).

DAS MITTELALTER

Noch tiefer versunken war damals das Gedächtnis der mittelalterlichen Zeiten. Wenn man heute liest, daß dort ein Jüngling aus edler Familie sich der Kunst widmen wollte und die Zustimmung des Vaters erhielt: so möchte man ihn sich vorstellen im Bann jener maurischen und gotischen Herrlichkeiten, die noch ganz anders wie heute den monumentalen Eindruck der Stadt beherrschten. Aber wir mit unsern scharfgeschliffenen historischen Augengläsern versetzen uns schwer in die beschränkte Sinnesweise früherer Zeiten mit ihrem kurzen Gedächtnis. Alles was heute, wenn wir wollen in berückender Perspektive vor dem geistigen Auge sich belebt, war den Spaniern des siebzehnten Jahrhunderts stumm. Nach Juan de Arphe (1585) hatten einst Goten und Vandalen die römische Baukunst zu Fall und ihre cresteria und maçoneria aufgebracht; das sei die obra barbara, die man auch obra moderna nennt. Die neumaurische (mudejar) Weise wird gar nicht mehr genannt. Die Vorzeit war ein rätselvolles Chaos, in dem sich jetzt Elemente einer neuen Welt erhoben, deren Maße und Muster von den Romfahrern aus dem Lande der Palladio und Vignola, Bonarroti und Raphael herübergebracht worden waren. Zwar große Bauwerke wirken, auch wo ihre Grammatik vergessen ist, noch immer auf das Gemüt, wie die Berge und das Meer[2]). Aber in den bildenden Künsten waren selbst

[1]) Que, aunque hoy el dar un soneto
no está en uso, dispertando
las ya dormidas memorias
del Boscan y Garcilaso. Calderon, Antes que todo es mi dama I.

[2]) Juan de Arphe anerkennt die Festigkeit, das Malerische und die ornamentale Zierlichkeit der gotischen Kirchen:

los quales se nos muestran hasta hoy dia
firmes, y de montea muy vistosos,
con ornatos sutiles, y graciosos.
Varia Comensuracion. L. II

die Namen verschollen. Jenen dunkeln Zeiten entstammten freilich hochheilige Bilder: noch heute stehen im größten Ansehen: die Madonna von Rocamador in S. Lorenzo, Unsre Liebe Frau del corral in S. Ildefonso, und die Antigua in ihrer stolzen Kapelle der Kathedrale. Sie entstrahlen nach soviel Übermalungen auch noch auf uns das milde Licht der echt christlichen Malerei des vierzehnten Jahrhunderts. Aber niemand fiel es ein, sie als Erzeugnisse von Künstlerhand zu betrachten, man empfand nur die Schauer heiliger Idole.

Der gelehrte Pablo de Céspedes, der aus Rom (1577 kehrte er zurück) bloß ein archäologisches Interesse für Altkirchliches mitgebracht, hat es uns verraten: Alles vor Michelangelo ist nur die Asche, aus der der Phönix unsrer Zeit sich zu erheben bestimmt war[1]). Jener war „der neue Prometheus", Pindar vergleichbar.

Einst hatten die Niederländer in jenem Heer von Meistern des In- und Auslandes, das die Ausstattung der neuen Kathedrale am Ufer des Bätis versammelte, im Vordergrund gestanden. Welches Gemälde in dem weiten Säulenwald reicht heute in Klarheit und Leuchtkraft an ihre in den Fenstern des Obergadens schwebenden Gestalten! Von den durch die van Eyck erregten Wellenkreisen scheint auch der Begründer einer Sevillaner Malerschule berührt: Juan Sanchez de Castro. Aber seine Werke waren dem treuen Bewahrer alter Erinnerungen, dem Maler Pacheco, nur noch in Erinnerung als Beispiele der kindischen Art, die den Erzengel Gabriel im Chormantel mit den Figuren der Apostel und des Auferstandenen sich vorstellte[2]). Er hat die Berichte über Jan van Eyck und seine Erfindung übersetzt und sogar eine Rhapsodie (silva) des Enrique Vaca de Alfaro auf sein Bildnis bewahrt (II, 62a). Aber die dort noch vorhandenen Altarwerke ihrer Nachfolger hat er keines Wortes gewürdigt; auch er fand alles was bis auf Michelangelo geschaffen war, abscheulich (abominable). „Was häßlich ist, ohne Kunst und Leben (brio), nennt man

[1]) Ceán Bermudez, Diccionario V, 295.

[2]) Arte de la pintura II, 159. Einen so kostümierten Gabriel sah ich in einer Verkündigung, in der Galerie des D. Sebastian Fina y Calvo zu Sevilla.

flandrisch" (I, 51, 315). Noch Philipp II hatte während der flandrischen Unruhen eifrig die Kleinodien Rogers und seiner Zeitgenossen sammeln lassen und die vornehmsten Räume seines Escorial damit ausgestattet; der Enkel ließ aus der königlichen Kapelle zu Granada den von der katholischen Isabella gestifteten Schatz von Memlings und anderen Triptychen von den Altären wegnehmen[1]).

Im Anfang dieses Jahrhunderts hatte dort ein Maler gelebt, der heutigen Kunstfreunden erheblicher vorkommen muß, als alle die folgenden Wiederhersteller des guten Geschmacks. Alejo Fernandez war 1508 von Cordoba nach Sevilla gerufen worden, mit seinem Bruder Juan Fernandez Aleman. Seine vier großen Tafeln des Retablo der Sacristia alta blieben das merkwürdigste Denkmal der manera alemana, er erscheint da wie ein andalusischer Quinten Metsys. Köpfe von solcher Schärfe und Durchbildung der Charakteristik, unerbittlicher wenn auch spröder Redlichkeit der Zeichnung sind dort sobald nicht wieder gesehen worden: germanische Typen stehen einträchtig neben spanischen und maurischen. Und in der Kirche S. Ana der Triana überrascht er uns mit einer Madonna von der Rose, die in dem freien und weichen Linienzug und dem zarten Perlton der Modellierung, dem reichen Brokat, dem leisen Nachklang des byzantinischen Typus an alte Venezianer erinnert. In den andalusischen Landstädten Marchena und Ecija, an vergessenen Altarwerken, sieht man hl. Frauengestalten, die sich in Anmut der Bewegung, hoher Reinheit und lichter Farbe den edelsten Quattrocentisten an die Seite stellen können.

Aber Pacheco, der sonst soviel Nachsicht hat für fromme Nichtigkeiten, kennt nicht einmal Alejos Namen, und Céspedes nennt ihn nur, um hinzuzufügen, daß sein einziges Verdienst im Vergolden und Bemalen der Heiligenbilder bestanden habe.

Damals war noch Leben in der Kunst, weil es noch Freiheit gab und Trieb der Mannigfaltigkeit. Von dem Bildhauer Pedro

[1]) Aus der Capilla Real zu Granada. Zeitschrift für christliche Kunst 1890. 203 ff.

Millan, der die Statuen am Cimborio der Kathedrale ausführte[1]), besitzt die Kapelle del pilar die edelste Madonnenstatue dieser Zeit, eine hohe ernste Spanierin; ihr Jesusknabe ist eine der echtesten Kinderfiguren unter den hunderten niños dortiger Tempel. Er modellierte auch die Figuren für das im Robbiastil von einem Italiener geschmückte Spitzbogenportal von Santa Paula. Und in den Prälaten, Aposteln und hl. Frauen der Westportale des Doms erweckt er noch einmal Erinnerungen an die Treuherzigkeit und Grazie der Gotiker des dreizehnten Jahrhunderts. Aber dieses reichen Lebens wurde man satt: die Einheit des Systems, der Buchstabe und die Zahl haben es getötet.

DIE ROMANISTEN

Die Renaissance, oder wie es in Spanien damals hieß, die Obra del romano hielt ihren Einzug in Sevilla im ersten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts. Damals arbeitete der Florentiner Miguel das Denkmal des Erzbischofs Mendoza (1509); der Pisaner Niculoso Francisco lieferte florentinische Terracotten; und im Jahre 1519 bestellte Don Fadrique de Rivera in Genua die Denkmäler seiner Eltern, wohl die reichsten Beispiele lombardischen Grabmalstils, nicht bloß in Spanien. Aber im dritten Jahrzehnt sieht man bereits den plateresken oder grotesken Stil bei dem Spanier Diego de Riaño und seinen Genossen mit voller Meisterschaft und eigenartigem Gepräge in Übung. Es ist die Entstehungszeit jener statuenreichen und überornamentierten Prachtbauten und Prachträume: des Rathauses, der großen Sakristei und der Königlichen Kapelle.

Doch erst um die Mitte des Jahrhunderts erscheinen Gruppen rein italienisch geschulter Maler, und drängen die verkümmernden Nachzügler der gotischen Zeit ganz zurück; jeder Zusammenhang mit der Vorzeit ist nun zerrissen. Es war dieselbe Zeit wo die Jesuiten in Sevilla einzogen (1554).

[1]) Pedro Millan. Von José Gestoso y Perez. Sevilla 1885.

Dies ist die glorreiche Epoche, zu der man am Schluß des Jahrhunderts bereits mit Epigonen-Empfindungen zurücksah. In Kastilien war es schon früher Tag geworden. Alonso Berruguete, der im Jahre 1520 aus Italien zurückgekehrt, auch am Hof des Kaisers sich zeigte, und Gaspar Becerra sind „die außerordentlichen Männer, welche die Barbarei, die dort noch immer sich behauptete, vertrieben".

So schrieb im Jahre 1585 Juan de Arphe y Villafañe, als er in Sevilla an der großen Custodia arbeitete. Seine Familie, die aus Deutschland kam, hat in drei Geschlechtern die Edelmetallkunst an den Kathedralen Spaniens in Händen gehabt, und in jenen drei Stilformen: der spätgotischen deutschen Art, der platereskeu und der neuklassischen, ihre idealen Silbertempel im freien Flug architektonischer Phantasie gedichtet.[1])

Dieser letzte der Arphe brach mit dem malerischen Stil der Diego de Siloe und Covarrúbias; denn der, hieß es, obzwar angeregt durch die Bramante und Alberti, konnte doch das Moderne (Gotische) nicht ganz vergessen. So wurde diesen Werken, denen Einheit des Gusses doch gewiß nicht fehlt, die herabsetzende Bezeichnung eines Mischstils (mezcla) angehängt. Seine Worte über die Wandlungen des Geschmacks bis auf den Escorialstil blieben das Leitmotiv der Kunstschriftsteller bis zum vorigen Jahrhundert.

Das Lehrgedicht dieses „spanischen Cellini", in drei Büchern, in Prosa und Oktaven, Varia comensuracion, 1585, ist das Manifest des spanischen Cinquecento. Gesetzmäßigkeit, Verbannung von Willkür und Phantastik, Sparsamkeit in der Ornamentik. Er will die Maße lehren, von den Menschen und Bauwerken bis auf die Kirchengeräte, deren Krone jene Riesenmonstranzen, der Ruhmestitel seiner Familie waren.

Das Studium der Proportionen und des Nackten wurde die Norm der Malerei; man machte die Schönheit zur Funktion der Zahl. „Alonso Berruguete hatte die vollkommenen Pro-

[1]) Vgl. Die Goldschmiedfamilie der Arphe, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1894, Nr. 10, 11. F. J. Sanchez Canton, los Arfes, Madrid 1920, in der Folge Coleccion popular de Arte.

portionen der Alten, von zehn Gesichtslängen (statt der eingedrungenen neun des Albrecht Dürer und Pomponius Gauricus) aus Italien mitgebracht; ihm folgte Gaspar Becerra, der den Gestalten auch die Lebensfülle wiedergab." Er war einst Gehilfe Vasaris in der Cancellerie und auf Trinità de' monti; in Rom hatte er die Zeichnungen zu der Anatomie des Dr. Juan de Valverde (1554) angefertigt.

Diese Systeme könnten eine müßige Spielerei gelehrten Dilettantismus scheinen, die ihre Urheber selbst beim ernsthaften Schaffen vergaßen; aber hier möge man sich die wilde Willkür in den Proportionen vergegenwärtigen, die das spätere fünfzehnte Jahrhundert (eine wirkliche Barockzeit) beherrschte; diese mußte dem gebildeten Auge, dem die Antike den Staar gestochen, sinnlos und unerträglich vorkommen: durch jene Systematiker ist sie beseitigt worden.

Dies war die Zeit, wo die Spanier nach Rom und Florenz wanderten, und einen Teil ihres Lebens, ja ihr ganzes Leben dort blieben.

„Alle die großen Männer, bezeugt Pacheco (El Arte I. 411 f.), die Spanien in der Bildhauerei und Malerei besessen hat, ein Berruguete, Becerra, Machuca, der Stumme, Meister Campaña, Vargas, der Ruhm unserer Stadt, nachdem sie in unglaublichen Anstrengungen das Beste ihres Lebens in Italien verzehrt, trachtend mit ihrem mehr als menschlichen Geist ein ewiges Andenken von sich zu hinterlassen, wählten den Weg Michelangelos, Raphaels und deren Schule."

Und Pablo de Céspedes versichert, eine Grazie wie die Raphaels sei noch nie gesehen worden und werde auch nie wieder gesehen werden. Correggio müsse seine Gestalten vom Himmel geholt haben. „Jeder ergebe sich darein ihm nachzustehn." Freilich nennt er auch die beiden Zuccari, seine Meister, „das wahre Archiv des Schatzes dieser Kunst." Aber Michelangelo ist es, der das Rund der Erde erleuchtet hat und die Alten weit übertroffen: er hat den Primat in allen drei Künsten, und wer nicht bei ihm lernt, wird wenig Kraft (nervio) haben und noch weniger Anmut.

Beim ersten Auftreten der neuen Art in Sevilla sieht man

indes noch mehr die Ausländer auf dem Schauplatz. Nachdem in der gotischen Zeit Steinmetzen, Glasmaler, Bildschnitzer zur Ausstattung spanischer Kirchen eingewandert waren, folgten jetzt die Maler. Schon vor diesen Romanisten hatten einige Glasmaler (Vidrieros) die italienische Art angenommen; Arnao de Flandes und Arnao de Vergara lieferten seit 1534 in einer langen Reihe von Jahren die großen Fenster der Kathedrale; in prächtiger plateresker Umrahmung: figurenreiche, pomphafte Kompositionen nach italienischen Mustern, im Lazarus z. B., des Sebastian del Piombo.

Zu derselben Zeit als Vargas nach achtundzwanzigjährigem Wanderleben ganz italianisiert nach Sevilla zurückkam und Vicente Joanes Macip nach Valencia, als Simon von Châlons in Avignon auftrat, Heemskerk Holland mit seinen Karikaturen Michelangelos überschwemmte, erschienen auch mehrere Niederländer dieses Bekenntnisses in Andalusien. Juan Tellez, Herzog von Osuna, ließ in den fünfziger Jahren die merkwürdige Gruftkirche der Colegiata von Osuna durch ein Konsortium von Holländern ausstatten. Unter einer Anzahl verschiedener Hände in vielen kleinen Gemälden, findet man zwei bezeichnet, Gerald Wytvel de Utrecht und Hernandus Stormius Ziriczeensis Faciebat 1555, in dem man hier einen Verwandten jenes Heemskerk erkennt. In seinem großen Retablo der Evangelistenkapelle der Kathedrale, am Orte gemalt, sind die auf Wolken schwebenden, silhouettenartigen Gestalten der vier Evangelisten dem Stich des Agostino Veneziano entlehnt; die hl. Jungfrauen von Sevilla in der Predella dagegen haben noch ganz niederdeutsche Typen, während der hl. Gregor vor dem Altar die romanische Herkunft nicht verleugnet. So vermittelt hier ein Holländer den Spaniern Julio Romano. In einer anderen Manier malte Franz Frutet (nicht zu verwechseln mit Frutos Flores). Ein Hauptwerk, den Retablo mit der Kreuzigung und dem hl. Bernhard vor der Mutter Gottes, lieferte er für das Hospital S. Cosmas und Damian. Von fern scheint es in der Art des Michael Coxcyen; er übertrifft ihn in der Charakteristik der Köpfe, von den edelsten Formen bis zu den gemeinsten, alles in sauberen Umrissen, mit viel Wech-

sel heller, meist gebrochener Farben. Man bemerkt darunter mehrere dem Spasimo und Burgbrand entlehnte Figuren.

Alle ließ weit hinter sich, durch Vielseitigkeit der Studien und Stilformen wie durch Erfolge, der Brüsseler Peeter de Kempeneer (von Kempen)[1], dort Maese Pedro Campaña genannt (nach Pacheco 1588 im 98. Jahre verstorben). Einer von denen die, nachdem sie die Schule der Heimat durchgemacht, auf italienischen Reisen eine eigene, nach Bedürfnis wandelbare Art sich schufen. Zum ersten Male taucht er auf als Dekorationsmaler an dem Triumphbogen beim Einzug Carls V in Bologna (1530). Dann studiert er Roms Altertümer: Pacheco besaß noch manche dieser „gelehrten Federzeichnungen". Er war auch Bildhauer: einige Gestalten im Retablo von S. Ana in der Triana sind nachgeahmte Marmorbilder. Aber in seinem Meisterwerk, dem Retablo des Mariscal (1553) erkennt man tiefgehende Beschäftigung mit Raphael, dessen Linie wenige damals so nahegekommen sind. Mit einer glücklicheren Natur vor Augen als Scorel und Orley, konnte er diese römischen Formstudien durch Studien eines begünstigteren Menschenschlags beleben. Diese „Opferung Mariä" in der Kapelle des Mariscal ist ein Denkmal des die Kunst jener Zeit beherrschenden Schönheitskultus: eine Akademie schlanker, blühender, formvollendeter Gestalten[2].

Am treuesten hatte er von der vaterländischen Mitgift die Bildniskunst bewahrt. D. Pedro Caballero und die Seinigen in der Predella, werden noch heute von Spaniern als Typen des Adels von altcastilischem Schlag bewundert. In Festigkeit der Linien und der Plastik, in Größe und Feinheit der Charakteristik übertrifft er seine dortigen Zeitgenossen.

Gleichwohl hat er am stärksten zu den Sevillanern gesprochen durch ein Werk, in dem altflandrische Strenge und michelangeleske Formen sich in eigener Weise durchdringen:

[1] Der Name PETRVS KEMPENER steht auf einem kleinen feinen Gemälde der Kreuzigung, das sich in einer Prager Privatsammlung vorfand. Zu dem Christus ist eine Zeichnung im Museum von Gijon.

[2] Nach Pacheco sagte Vargas: Quien quisiere ver pintura de Rafael, vea un ángel que está en el claustro de S. Pablo, en una Salutacion de Maese Pedro.

der Kreuzabnahme von S. Cruz (1648). Hier ist er aber auch mit germanischer Anempfindung auf die asketisch finstere Empfindungsweise seiner Umgebung eingegangen.

Von bronzener Schärfe und Härte, mit metallisch-düsterem Schimmer sind die unheimlichen Figuren dieser Tafel, merkwürdig abstechend von der sonnigen Heiterkeit des Mariscalretablos. In der langsam herabschwebenden Gestalt des Heilandes, der in grausig zufälliger Äffung des Lebens Auge, Antlitz und Arme den Frauen zukehrt, in der zurückgelehnten Mutter, die (wie im Ecce Homo des Correggio) von einer Lähmung ergriffen, mit vor Entsetzen gläsernen Augen das Totenantlitz des Sohnes anstarrt, hat Campaña sich an Bedürfnisse religiöser Aufregung gewandt, von deren Verbreitung die zahlreichen Zerrbilder des „göttlichen" Morales ein Zeugnis liefern. Pacheco gestand, daß er sich fürchte mit diesem Bilde im Dunkeln allein zu bleiben; und Murillo, todkrank, ließ sich in das benachbarte Kirchlein tragen: „er wolle warten bis die hl. Männer den Erlöser herabgesenkt hätten." Die kleinere Redaktion der Komposition in San Lucar de Barrameda gibt uns die rein niederländische Version. De Kempeneer hatte in vierundzwanzig Jahren auch für andere Städte Andalusiens Retablos gemalt: außer in Carmona, in Ecija und Cordoba: hier in der Kapelle der Asuncion und der Taufkapelle der Kathedrale.

Nach der Ansicht der dortigen Kunstrichter war jedoch an Campaña und den übrigen seiner Nation noch immer etwas von dem trocknen flandrischen Wesen haften geblieben; ihnen fehlte die „gute Manier", d. h. die freien, großen, bewegten Umrisse der „römisch-florentinischen Schule". Diese gute Manier entspreche der Eleganz im Schreiben, ihre Quelle sei Raphael mit seiner göttlichen Einfalt und unvergleichlichen Majestät; aber auch er hatte sie gelernt von Bonarroti, dem „Vater der Malerei", der im Nackten übermenschlich war.

Diese buena manera hat Luis de Vargas aus Italien mitgebracht. Er war das „Licht der Malerei", ihr Jakob — wegen seiner langen Wanderungen in der Fremde, „seiner schönen Rahel zuliebe." In Rom war er eingezogen am

6. Mai 1527, mit den Horden des Connetable von Bourbon: Graecia capta! „Sein größtes Geschenk an Sevilla war die Freskomalerei," ein Geschenk, das er freilich nicht vererbt hat. Leider sind seine Wandgemälde fast alle so gut wie untergegangen: von den kolossalen Figuren an der Giralda, die damals „wegen Großheit der Zeichnung und Noblesse" für die vornehmste Zierde der Stadt galten, sieht man nur noch Spuren[1]). Das „Jüngste Gericht" in der Casa de Misericordia zeigt, daß er hier seine Kräfte überschätzt hatte.

Seine Hirten in der Kathedrale, wo er selbst sich als Anfänger bezeichnet (Tunc discebam 1555) sind doch, weil noch aus frischer Erinnerung Roms gemalt, das Bild, wo er am freisten ist von Manier und reich an wirklich schönen edlen Köpfen. Einige Typen und der tiefe braune Ton der Schatten weisen wieder auf Sebastian del Piombo.

Seine gefeiertste Schöpfung daselbst, Maria den alttestamentlichen Gerechten im Gefängnis des Limbus erscheinend, ist die Bearbeitung einer vasarischen Komposition, die der Franzose Philipp Thomassin gestochen hat. Der Name La gamba war von dem ausgestreckten Bein des Protoplasten hergenommen; mit wie bescheidenen Proben der neuen Kunst des Nackten konnte man damals Aufsehen machen! Aber die Körper beider Stammeltern sind mit feinerer, echterer Natürlichkeit gemalt als die Kolosse des Aretiners. Eva, eine üppige Blondine, gebärdet sich anständiger und geschmackvoller als die Eva seines Vorbildes, diese Stiefschwester der Leda und der Nacht Michelangelos. Die Kinder sind raphaelisch; die Madonna in den Wolken hat starke correggeske Verkürzungen; ihr dem Adam zugewandter Blick ist jedoch kalt und stolz. In der „Klage" in S. Maria la blanca (1564) ist er bereits ins Grausenhafte verfallen. Gebärdensprache und Ausdruck waren bei ihm immer kalt und gemacht, die Gesichter aus zweiter Hand, die Kompositionen überfüllt.

Der Leser hat schon erraten, von was für Meistern hier berichtet wird. Allgemeine, wohlabgemessene Formen, gleich-

[1]) In Braun und Hogenbergs Städtewerk sind sie noch zu sehen.

gültige, charakterlose Züge, Prunk mit anatomischen Kenntnissen, Verkürzungen, Problemen der Perspektive; völlige Unterordnung der Farbe. An vielen ihrer Werke würde man in Italien und den Niederlanden vorbeigehen, und man tut es auch in Spanien, ehe man die Namen nachgelesen hat. Es kostet Mühe zu verstehen, was den Zeitgenossen an diesen Wiederherstellern der Malerei so groß erschien, wir vergessen die Anstrengungen, welche es ihnen kostete, so frostig zu malen.

Man bemerkt auch, daß fast für jedes bedeutende Bild ein italienisches Original nachzuweisen ist, oder der Kupferstich, der es nach Spanien verpflanzt hat. Marc Anton und die Ghisi waren dort gesucht; Pacheco kennt die Wierix, Egidius Sadeler und Lucas Kilian; Céspedes fand die Stiche nach Spranger überall verbreitet. Merkwürdig, lebendige Italiener kommen unter diesen Bastarden in Sevilla kaum vor. Der einzige ist der kümmerliche Mateo Perez de Alesio (da Lecce), der zur Herstellung des großen Christoph verurteilt wurde (1584). Er sollte zu Vargas gesagt haben: „Dein Bein ist mehr wert, als mein großer Christoph."

Ein etwas späterer, persönlich merkwürdiger Künstler war der Racionero von Cordoba, Pablo de Céspedes (geb. 1538, gest. 1618). Er kam zweimal nach Rom; das erstemal lebte er dort sieben Jahre lang in enger Verbindung mit Cesar Arbasia, einem Piemontesen, der später in Malaga und Cordoba (Sagrario) Fresken ausgeführt hat, fesselnd durch Erfindung, Temperament, große Raum- und Lichtwirkungen.

Später kam Céspedes als Freund und Beistand des unglücklichen verketzerten Erzbischofs Carranza nach Rom, seiner Sicherheit wegen nahm er nach der Rückkehr die Weihen. Dort half er dem ihm befreundeten Federigo Zuccaro an den Fresken in Araceli und Trinità de' monti; hier malte er in der zweiten Kapelle links das Altarbild der Annunziata. Zugleich widmet er den antiken, christlichen und modernen Kunstschätzen Roms ein begeistertes Studium. Den reinsten Klang verdankt der Name dieses gelehrten und hochgebildeten Mannes

den so lehrreichen wie warm empfundenen, wohllautenden Strophen seines Gedichtes über die Malerei. Die Fragmente, von Pacheco gerettet, beweisen, daß wir leider das beste didaktische Gedicht in spanischer Sprache verloren haben. In der Malerei unterscheidet ihn von den Gleichgesinnten der Zug nach mächtigen, heroischen Gestalten, Würde im Gebahren, Kraft und Tiefe in Farbe und Schatten. Aber nur selten hat er erreicht was seinem Geiste vorschwebte; wie in der hl. Konversation in der S. Annenkapelle der Kathedrale von Cordoba. Die ihre Urteile aus Büchern schöpften, haben lange zu erzählen gewußt, daß er, „der große Nachahmer der schönen Manier des Correggio, den Andalusiern das Licht im Inkarnat aufgesteckt habe und einer der besten Koloristen Spaniens gewesen sei" (Pacheco). Die ihren Augen folgen, finden in seinen großen Malereien zu Cordoba, Sevilla (die acht Allegorien im Kapitelsaal) und Madrid (Akademie) den Romanismus mehr von seiten seiner Leere und Langweiligkeit. Sein Schicksal war die „große Manier", mit der Rom es ihm angetan hatte. Als ihr gläubiger Adept hat er nach tiefen Studien nichtssagende Gebärden und Gesichter von öder Allgemeinheit kunstvoll zusammengestellt, während er dem Leben gewissenhaft aus dem Wege ging. „Weißt du denn nicht, daß ein Bildnis nicht ähnlich sein darf? Es genügt, daß man einen kunstgerechten Kopf gemacht hat." Das Lob einer prächtigen Vase in seiner Cena verdroß ihn so, daß er sie kassierte.

Céspedes zeigt uns diese spanischen Cinquecentisten in ihren Tugenden und Schwächen. Die Studien waren gründlich, wissenschaftlich, die Kunstideale hoch, ihre Bildung universell und fein. Aber das Allgemeine nahm ihre ganze Kraft in Anspruch. Physiognomien, Mimik, Gruppierung, alles ist nachgeahmt, gesucht, prätentiös, und ohne einen Hauch von Natur. Mit dem gotischen Goldschmuck verschwanden auch die Nationalgesichter und die Naivetät der Erzählung, der Farbensinn schien von einer Lähmung getroffen. — Ihre Heimat war Rom. Den Späteren erschienen sie in höherem Licht als Genossen des glorreichen Zeitalters Carls V; in der Tat

paßten sie an den Hof des Kaisers, der umgeben von italienischen, deutschen und spanischen Staatsmännern und Generalen in seinem Weltreich allgegenwärtig war, in dessen Gefolge man Boscan und Garcilaso sah, unter dem Machuca den Renaissancepalast in die Alhambra pflanzte.

Es fehlt jedoch nicht an Spuren, daß die „gute Manier" bei den Zeitgenossen doch nur geteilten Beifall fand. Man erzählt von Aufträgen, deren Ausführung nicht befriedigte, die mit tieferer Berücksichtigung des heiligen Gegenstandes wiederholt werden mußten, wie Becerras Soledad, Juan Macips Concepcion. Der Streit Berruguetes mit den Benediktinern in Valladolid, Grecos mit dem Kapitel von Toledo; die asketischen Übungen, mit denen man sich auf die Arbeit vorbereitete — dies alles deutet darauf hin, daß es den aus den entkirchlichten Schulen Welschlands Heimkehrenden Mühe kostete, den Weg zum Herzen ihrer Landsleute zu finden.

In diese Zeit fallen jene Namen, die ebenso berühmt geworden sind durch einige unvergängliche Werke, wie durch Verirrungen, die in der Geschichte der neueren Kunst beispiellos dastehen. Die Verzerrungen und Konvulsionen jenes Berruguete im Retablo von S. Benito zu Valladolid, die schwerfälligen Verrenkungen eines Juan de Juni, die entsetzlichen Vampyrgestalten des Morales, die fahlen Gespenster des Greco verraten, wie rasch sich ihr mitgebrachtes Kapital von Kenntnissen und Geschmack erschöpfte, und wie sie auf die Einfalt ihres Publikums lossündigen konnten. Vielleicht aber auch, daß sie der Gleichgültigkeit, der ihr gelehrter Stil begegnete, durch kräftige Reizmittel entgegenzuarbeiten suchten. Während in der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts der Weihrauchduft sich mit einem frischen Hauch von Gegenwart und Leben mischte, so kämpft hier sinnlicher Reiz mit fleischabtötendem Asketismus.

Wenn sie unter dem erdrückenden Einfluß der Italiener Sinn und Takt für das Nationale verloren hatten, so mußte früher oder später der Widerspruch erwachen, der im siebzehnten Jahrhundert zum Wiederaufleben spanischen Geistes geführt hat. Schon Felipe de Guevara, ein Zeitgenosse Karls V,

hatte die Nachahmung als Hauptverderb (estrago) der Talente Spaniens bezeichnet[1]).

Am Schlusse des sechzehnten Jahrhunderts ruht diese Malerei nur noch auf den schwachen Schultern von Nachzüglern wie Pacheco und Alonso Vazquez. Die letzte Tat des Diez y seis war der Tumulo Philipps II, bei dem die besten Kräfte der drei Künste und der Poesie vereint wirkten; er war auch die Leichenfeier der Epoche. In der Vierung der Kathedrale erhob sich der mächtig ernste Bau im Herrerastil; über dorischem Untergeschoß eine kreuzförmige jonische Säulenhalle und dann das Achteck mit Bogen, Kuppel, Laterne, Obelisk und der Weltkugel mit dem Phönix, alles belebt mit Gemälden und Bildsäulen. Die besten Statuen waren von einem jungen Bildschnitzer, Martines Montañes. Diesem war es beschieden, den Geist der erlöschenden Schule in anderer Gestalt in das kommende Jahrhundert hinüberzuführen. Seine von klassisch geläutertem Formensinn und schwermütigem Ernst beseelten, wenn auch etwas einförmigen Figuren und Gruppen gewannen aber einen dem italienischen System fremden, neuen und volkstümlichen Reiz durch Wiederaufnahme einer goldschimmernden Bemalung mit Ölfarben.

JUAN DE LAS ROELAS

(geb. um 1558, gest. 1625)

In die beiden ersten Jahrzehnte des siebzehnten Jahrhunderts fiel die Haupttätigkeit dieses noch nicht recht gewürdigten, in Sevilla (nach Palomino) von flandrischen Eltern geborenen Malers. Cean Bermudez hatte von ihm den Eindruck, „daß er, besser als alle Andalusier die Regeln der Zeichnung und Komposition verstanden habe," zutreffender würde man von ihm sagen können: er war der erste wirkliche Maler, den das sechzehnte Jahrhundert dort hervorgebracht hat. Seine Anfänge und Wandlungen sind dunkel: es gibt Gemälde von ihm, die noch ganz in der herrschenden, frostig-unpersönlichen Manier gemacht sind. Aber seine Hauptwerke schienen selbst den

[1]) F. de Guevara, Comentarios de la Pintura 14: hallan horma de su zapato.

verwöhnten Kennern des achtzehnten Jahrhunderts von „venezianischer Farbe, großer Kraft und Anmut". Die beiden Elemente, deren Verschmelzung den Charakter der Sevillaner Malerei in der folgenden Generation ergab: Naturalismus und Mystik, hat er zuerst zusammengebracht. Erst spät scheint er seine Sprache gefunden zu haben, man sagt natürlich, in Italien. Aber in Formen, Empfindungs- und Malweise ist eine eigene Mischung spanischen und flandrischen Wesens.

Er hat alle die Lieblingsstoffe spanischer Devotion mit eigner Erfindung und großem Erfolg behandelt, und fast jedes Stück zeigt ihn von einer neuen Seite. Er liebt stämmige, zuweilen derbe Figuren und breite blühende Gesichter, die bald andalusisch, bald aber auch germanisch anklingen. Seine Historien sind voll Leben, eine unverwüstliche Heiterkeit durchdringt sie, in feierlichen Akten der heiligen Geschichte und Glorien, wie in vertraulichen Szenen der heiligen Familie und Märtyrerbildern. Seine Engelchöre, muntere, blonde, rosenbekränzte Landmädchen mit runden weißen Schultern und vollen Armen, sind trunken von Licht, Musik und Festfreude. Von dieser fast rubensischen Heiterkeit unseres Klerikers fällt die oft schauerliche Asketik der Frühern, wie der nüchtern bange Ernst seiner Nachfolger, wie des Zurbaran, die Laien waren, merkwürdig ab.

Was aber das erfreulichste ist, Roelas war der erste Maler des Helldunkels in Sevilla, ja er hat es zum Schwerpunkt seiner Kunst gemacht. Sein System ist eigentümlich: er verbannt die grauen, braunen und schwarzen Schatten und modelliert die Hauptfiguren in einem warmen, bald gelblichen, bald rötlichen Ton, mit lebhaften, durchsichtigen Farben[1]): hier in unmittelbarem Lichtauffall, dort als Silhouette in einem warmen Halbton. Und dann durchbricht er die Szene mit einem ausgedehnten, sonnenbeleuchteten Mittelgrund, dem ein die Wolken durchdringendes Himmelslicht (un rompimiento de gloria) gegenübertritt. Die Spanier fanden in diesem System ein colorido aticianado, allein bei einer gewissen Ähnlichkeit des Tons

[1]) In der Universidad: orange, dunkelkarmin, blau, violett.

hat er doch eine andere Methode der Lichtökonomie und Komposition. Im Chiaroscuro, im grandiosen Wurf seiner Gestalten, die er, als sei ihm der Rahmen zu eng, in den vordersten Grund drängt und seitlich und unten noch abschneidet, in seiner einfach majestätischen Draperie, in der Weichheit des Incarnats, die seinen Landsleuten von jeher auffiel (dulzura y suavidad, Cean Bermudez; blandura, Jusepe Martinez) erinnert er eher an die Schule von Parma, z. B. Schidone. Allein die volkstümlich gemütliche Unbefangenheit hat etwas Nordisches.

Seine frühsten datierten Werke, vier Szenen des Marienlebens, die er für seine Stiftskirche von Olivares malte (1603), haben noch wenig von seiner Eigenart, aber ebenso seltsamerweise auch die letzten, mit denen er dort seine Laufbahn beschloß: die Gründung von S. Maria Maggiore mit der Figur Papst Pius V, für den Hochaltar gemalt, und die Hirten (1624). Zuerst scheint er Beifall gefunden zu haben durch seine Interpretation des Lieblingsmysteriums der Sevillaner, der purísima. Sie schwebt in Wolken von Engeln umgeben, über einer Meeresbucht mit den landschaftlich verteilten Symbolen. Besonders gefeiert war eine zart holdselig gemeinte, aber in der Malerei steinerne, im Ausdruck melancholische Madonna, mit fieberhaft schweren Augenlidern und kleinem Mund; denn wir finden sie wiederholt in Sevilla (Museum), Madrid (Akademie), San Lucar, Dresden. Später belebt sich das Bild, eine träumerische Lieblichkeit bringt uns die Himmlische näher, er findet den Zauber der sanft gesenkten Augen, mit den dunklen Wimpern (Sevilla, Akademie); zuweilen nimmt es die stille reine Einfalt altflämischer Meister an (Taufkapelle der Kathedrale), da taucht auch der goldene Schein wieder auf; einmal steht ein Verehrer unten (in dem wenig glücklichen Berliner Exemplar; es ist der häßliche Fernando de Mata). Doch blieb er in dieser Gestalt immer etwas hieratisch, und so gefiel sie seinen Landsleuten besser als seine freieren, mehr und mehr in Licht und Farbe sich entzündenden Bilder. Dieser ersten Zeit gehört auch der Tod des hl. Hermenegildus im Hospital de la Sangre an.

Der Santiago in der Schlacht bei Clavijo (Kathedrale, 1609),

dieser im kampflustigen Kastilien zu einem Cid verweltlichte Apostel (ein zweiter Würgengel des Sanherib, sagt Lope) wie er im weißen Mantel, die weiße Fahne schwingend, auf dämonischem Schimmel, wie ein Tornado in das Gewühl übereinander stürzender und zerhauener Mohren hineinbraust und aus dem Bild heraus; im Hintergrund ein Meer von hunderttausend Reitern: dieser sagrado adalid war eine Gestalt von dort noch nicht gesehener Gewalt der Bewegung und des Helldunkels: er ist von der Folgezeit,die sich auf Leidenschaftlichkeit etwas zugute tat (Francisco Rizi in Santiago zu Madrid) nicht von ferne erreicht worden.

Sein Tod des hl. Isidor von Sevilla (in dessen Kirche), eine Szene zugleich liturgisch feierlich und pathetisch unmittelbar, ist ein Versuch, den figurenreichen Vorgang im vollen Tageslicht einer hellen Kirche zu malen, deren Perspektive wie ein Spiegelbild erscheint; denn ebendort sollte die Geschichte stattgefunden haben. Es ist ein Klerusstück, in dem uns Wesen und Gebaren spanischer Geistlichen und Laien in feierlichen Funktionen von berufenster Hand vorgeführt wird. Die Erzählung ist realistisch; doch hat er in dem sterbenden Greise die unendliche vergeistigende Arbeit eines langen Lebens von Taten und Gedanken ahnen lassen, während Domenichino z. B. in seinem hl. Hieronymus nur den physischen Verfall malte.

Die Marter des Apostels Andreas (aus der Kapelle der Flamländer in S. Thomas, im Museum) ist im Geschmack der pasos, mit allem Pomp einer heiligen Schafottszene: Paschas, geschäftseifrigen Henkersknechten, grinsenden Buben, verschüchterten Gläubigen. Die ausführliche Physiognomik der gemeinen Leute im Vordergrund, die lebhaften Farben (gelb, orange, karmin), die duftig bläuliche, lichte Talmulde mit den Bergen dahinter erinnert noch mehr als an Ribera, an Quinten Metsys. Ich hörte dort äußern: Diese Apostelgestalt ist kein Spanier. Infolge eines Streites über das Honorar wurde das Bild nach Flandern geschickt: man schätzte es dort zu einem dreifach höheren Preis (3000 Dukaten) als er verlangt.

Die Befreiung des Petrus (in dessen Kirche) ist von michelangelesker Großheit und Breite der Figuren, die hier von

einem visionären goldigen Halblicht übergossen sind. Von ferne glaubt man erst den versinkenden Petrus vor dem Heiland zu sehn, im Ausbruch des Dankgefühls; Spätere wie Spagnoletto malten hier nur das Aufschrecken aus dem Schlafe.

Sein Pfingsten (Museum, aus dem Hospital de la Sangre) ist dort unerreicht als Darstellung einer Versammlung von apostolischer Würde, aber in den Masken unverfälschter Volkstypen. Keine Rhetorik der Gebärden, keine Schwärmerei: nur jenes fast heitere Hochgefühl, das die wahre Steigerung der geistigen Potenz begleitet. Der außerordentliche göttliche Zustand, der in jenem Lichterguß über sie gekommen ist, erscheint nach außen in einem ruhigen, seligen Behagen. Hier fällt ein warmes mildes Licht aus der Strahlensonne auf den Halbkreis des Vordergrunds, während die dahinter in Dämmerung eintauchen.

Zuweilen hat er auch Szenen mit der wunderlichen Mischung mystischer Symbolik und häuslich vertraulicher Motive, die so ganz im Geschmacke der Zeit war und durch die Kupferstiche jener Niederländer verbreitet wurde. Das Kind Maria, einen Miniatur-Kodex am Schoß der Mutter Anna studierend, in himmelblauem sternbesätem Kleid und mit goldenem Krönchen; Rosen, Nelken und Vergißmeinnicht, Zuckerwerk auf der Kommode, in deren Schubladen man reichen Spitzenschmuck entdeckt: dies Bild (im Museum) hat ihm die Zensur des bigotten und eifersüchtigen Pacheco zugezogen. Geübt (ducho) in der Farbe, sei er mangelhaft im Dekorum (II, 198).

Sein Meisterwerk aber, wohl das beste was die Malerei in Sevilla vor Murillo geschaffen, ist das Mittelbild im grandiosen Retablo der ehemaligen Jesuiten- jetzt Universitätskirche; das Mysterium des Neujahrstags. Es würde vollkommener sein, wenn es einfacher wäre, aber es sind eigentlich mehrere Bilder in eins geschmiedet. Besonders die Gemälde mit Glorien nehmen sich bei Roelas immer aus wie der Blick in den Durchschnitt zweier Stockwerke. Aber Maria ist eine wonnige Vision zarter, hoher Weiblichkeit, den Blick gesenkt, wie verschämt, bei dem barbarischen Akt, und in einem Schmelz goldigen

Tons, der an Tizian, vielleicht sogar an Frauenbildnisse Rembrandts gemahnt.

Wer sich einen Eindruck von dem Reichtum der malerischen Mittel und der Erfindungsgabe des Roelas verschaffen will, der sollte die Kirche der Descalzos in San Lucar de Barrameda besuchen, aber an einem sonnenhellen Tage. Hier wird man wohl ein Dutzend von Gemälden seiner Hand entdecken, besonders über dem Hochaltar, die verschiedensten Stoffe der Evangelien und der Heiligenlegende behandelnd[1]). Da ist ein männlich schöner Täufer, predigend, ein jugendlicher, freudig ergebener Laurentius, ein mächtiger toter Christus von Engeln gehalten, nebst mercenarischen Märtyrern. Die anmutig feine, gnädige Madonna, die großartig schöne hl. Katharina, bei der man an die Zingarella denkt, bis man im Dunkel den Henker sieht, dem sie ihren Nacken beut; die lieblich blühende hl. Agnes kann man hier vergleichen mit der altertümlich strengen purísima.

Dieser Mann begab sich im Jahre 1615 nach Madrid, zur Bewerbung um die durch Tod erledigte Stelle eines pintor del rey. Der armselige Bartolomé Gonzalez wurde ihm vorgezogen. Dieser war freilich ein Porträtist, die Hauptbeschäftigung der königlichen Maler. Von Roelas sind keine Bildnisse bekannt.

FRANCISCO DE HERRERA

(geb. 1576, gest. 1656)

Während Roelas weder damals noch später viel Glück gehabt hat, so ist Herrera der Ältere, Architekt, Maler in Fresko, Öl und Tempera, Graveur, Radierer und Kupferstecher, augen-

[1]) Kirche und Retablo waren eine Stiftung des Patrons der Descalzos, des Herzogs Emanuel von Medina Sidonia und seiner Frau Juana de Sandoval, und wurden erst 1629 nach dem Tod des Malers vollendet. Die Kirche stößt an den Palast Montpensier, der an der Stelle des frühern Klosters steht. Dieses Hauptwerk ist von Cean Bermudez und in der gelehrten Beschreibung der Stadt San Lucar in: Sevilla y Cadiz, Barcelona 1884, S. 815ff. vergessen worden. Dagegen steht im Katalog des Prado-Museums noch immer der Moses (1134), der ihm ganz fremd ist. *In den älteren Inventaren wird er lediglich als sevillanisch geführt. Mayer (Sevillaner Malerschule) schreibt ihn dem Seb. Llano y Valdes zu.*

scheinlich ein Günstling der „Jetztzeit". Den Spaniern gilt er als Schöpfer ihres Nationalstils. Dies scheint man zuerst im Zeitalter des Raphael Mengs entdeckt zu haben. „Er war, sagt Cean Bermudez, der erste, der in Andalusien jene furchtsame Mache abschüttelte, an der unsere Maler so lange klebten, und sich einen neuen Stil schuf, der den Nationalgeist offenbart." Deshalb hat man unter sein Bildnis in der Biblioteca Colombina gesetzt: Formó un nuevo estilo, propio del genio nacional. Man hat diesen Wink dann am Schreibtisch weiter ausgesponnen: „Keine Spur italienischer Nachahmung, kein Zugeständnis an die Kunst der Vergangenheit;" „die Befreiung der Schule von Sevilla ist der Gedanke seines Lebens."[1]) Schon als Jüngling ein wilder Menschenfeind, hat er sich in der Einsamkeit autodidaktisch gebildet, ein reiner Naturalist von Haus aus, voll Verachtung der engherzigen, kleinlichen Theorie der Schule des Vargas, die ihm bei seinem Lehrer Luis Fernandez geboten wurde. Noch in einem kürzlich unter dem Anblick seiner Werke geschriebenen Buch[2]) wird man umrauscht von Titanisch, Genius, Wunder und Michelangelo. „Alle enthält er bereits in sich, Velazquez, Murillo, Cano, wenn auch in etwas rauher (tosca) Form, aber mit der Kraft und Würde des Genius. Er ist der erste der dort die Pforten des Naturalismus aufschloß."

Man versteht diese Eingenommenheit, wenn man liest, wie Herrera sich vor der Staffelei gebärdet haben soll. „Er zeichnete mit angebrannten Rohrstäben und malte mit Borstenpinseln (brochas). Ja wenn er einmal von seinen Schülern im Stich gelassen wurde, was bisweilen der Fall war, so ließ er seine Magd die Leinwand untermalen (bosquejar), d. h. mit Riesenpinseln und Besen (brochones y escobas, man denkt an den balai ivre Eugène Delacroix') beschmieren, und ehe die Farbe trocknete, formte er dann mit dem Pinsel Gestalten und Gewänder."

[1]) Gazette des Beaux-Arts 1859. III. 169 ff.

[2]) Narciso Sentenach, La Pintura en Sevilla. 1885. S. 52 ff. W. Bürger: Jamais le Caravage ni Ribera, ces deux grands praticiens, n'ont eu une exécution plus ferme, un dessin plus arrêté, une couleur plus puissante.

Vollendet wird das Bild dieses Patriarchen der Impressionisten durch den Charakter des Menschen. Denn so roh, hart und unverträglich war er (rigido é indigesto, de poca piedad nach Palomino), daß seine eigenen Kinder der Hölle dieses Vaterhauses entflohen: die Tochter ging ins Kloster, der Sohn Franz nach Italien, — wobei er sechstausend pesos mitnahm. Der Alte mißbrauchte seine Geschicklichkeit im Gravieren zu Falschmünzerei, und entzog sich der Justiz im Asyl des Jesuitenkollegs S. Hermenegildo, dessen Altarbild er erhielt. Als nun der junge König Philipp IV diese Kirche im Jahre 1624 besuchte, nach dem Maler fragte und die peinliche Geschichte erfuhr, rief er: „Darin bin ich Richter und Partei," und ließ sich den Flüchtling kommen. „Wer eine so hohe Geschicklichkeit besitzt, erklärte er, der sollte sie nicht mißbrauchen; — wozu hat der Gold und Silber nötig? Geht, Ihr seid frei, nur hütet Euch vor Rückfall."

Solche Urteile machen gespannt auf die Erzeugnisse dieses Faustmalers und Übermenschen, und wir wandern nach dem als seine „allseitigste Schöpfung" (produccion mas completa) gerühmten großen Jüngsten Gericht in der Pfarrkirche von S. Bernardo. Aber man sieht sich enttäuscht, man erwartete etwas ganz anderes.

Die Hauptgruppe bildet der himmlische Senat, ein Halbkreis nach Art der Disputa, der Richter in der Mitte. Aber dieser erhebt die Rechte segnend, nach den Erlösten hin, die Linke das Kreuz umfassend. Nichts ist da von jenem Zorne des Bonarroti, der (wie Pacheco sagt) alles vernichten und verzehren zu wollen scheint. Es ist der sanfte Menschensohn der Theologie Raphaels, auch mit der seitlichen Neigung des Hauptes. In dem himmlischen Hof erkennt man sofort jene Pfingstversammlung des Roelas wieder, nur sind die Schatten dunkler, die Blicke gespannter, die Typen mannigfaltiger, zuweilen trivial, aber nie gemein; kraftvoll, treuherzig. Charakterköpfe sind darunter, einige sogar im damaligen Haar- und Bartschnitt. Und dann ein persönlicher Zug geht durch alle: der tiefe, das ganze Bewußtsein erfüllende Ernst des Augenblicks, alle hängen mit Augen und Geist an

dem Weltrichter, in der toten Stille dieser furchtbaren Minute.

Dagegen ist der untere Teil in gekürzter Form abgefunden: eine Gruppe von armen Sündern und Teufeln; die Auferstandenen, dichtgedrängt harrend, wie Soldaten beim Appell. Davor steht der große, ritterliche, etwas nüchterne S. Michael, der Seelenwäger, das schneidige Schwert zückend, als die beherrschende Figur dieses Teils, vor dem alles übrige zurücktritt... Wo ist hier etwas vom Improvisator? Cean Bermudez fand „Kunst der Komposition, Kontraste der Figuren, Gleichgewicht der Gruppen, das Erhabene und Philosophische des Ausdrucks."

Kolorit und Helldunkel sind die des Roelas, nur mit etwas stärkern Akzenten. Das von links einfallende Licht teilt das gewaltige Bild und modelliert die Gestalten schärfer, auch mit Hilfe brauner Konturen; die Farbe ist pastoser, unverschmolzen.

Noch mehrere bemerkenswerte Gemälde sind in dieser Weise gemalt, z. B. der bisher unbeachtete hl. Ignaz vor dem Altar, in der Universidad, unten vor den Schranken die Gemeinde, in fast fanatischer Andacht; die Engel, den Zelebranten umflatternd, Rauchfässer schwingend, mit kindischem Eifer. Diese seine musizierenden und blumenstreuenden Genien sind Geschwister derjenigen des Roelas; frische rotbackige Riesenkinder, mit großer Stirn, runden hellen Augen, derber Stumpfnase, Rosenmund und langen Semmellocken, die über der Stirn aufsteigen und am Hals sich hinabringeln.

Diese Werke geben eine Vorstellung von der Malweise, durch die er seinen Ruf begründete und sich, wie Jusepe Martinez versichert, die „allgemeine Achtung der Sachverständigen erwarb". Nach ihnen hat ihn Palomino, sein erster Biograph, charakterisiert (Museo III, 314). Ihm erschien Herreras Art (casta) ganz italienisch, von großer Zeichnung und Kraft des Helldunkels, durch diese und die gediegene Paste werden seine Figuren plastisch (de bulto).

Also, was Herrera von der Kunst der Malerei besaß, stammte von Roelas, der nach Sevilla kam und auf seiner Höhe stand,

als jener dreißig Jahre alt war (1607).[1]) Freilich nennt ihn niemand seinen Lehrer, aber die Übereinstimmung geht so weit, daß das Pfingstfest des Roelas von Kennern wie Cean für Herrera gehalten worden ist. Was er eigenes besaß, war sein Temperament.

Als ihm aber der Erfolg Selbstgefühl verliehen, als er sein Publikum kennen gelernt hatte, meldete sich die jeder Gebundenheit widerstrebende Natur, und bald empfand er alle Formen als lästige Hemmung. Vielleicht war ihm die Freskotechnik bequemer, in der er längst untergegangene Arbeiten geliefert hat. An die rasche Anfüllung großer Wandflächen gewöhnt, machte ihn das umständlichere Verfahren der Leinwand ungeduldig. Er stellte Versuche an mit einfacheren Methoden. Zuerst scheint er auf ein Chiaroscuro in der Art des Caravaggio gekommen zu sein, vielleicht ohne dessen Gemälde gesehen zu haben; er war der erste, der dort die unvermittelten Schattenmassen der italienischen Naturalisten anwandte. So in dem großen Pfingsten der Galerie Lopez Cepero, das er ausnahmsweise, als habe er geglaubt, daß man ihn darin nicht wiederkennen werde, unterzeichnet und datiert hat.

Der Apostelverein ist hier in den Hintergrund verlegt; aber ganz vorn sieht man eine aufgeregte Gruppe von sieben gewaltigen Männern, in starken Kontraposten verschlungen; wie es scheint, die Festfremden, deren ungestümes Gebaren den Eindruck der Zungenredner veranschaulichen soll. Einfachgroßer Wurf der Gewänder, breite Flächen tiefer, doch noch farbiger Schatten mit kurzen rauchigen Übergängen, ohne Mitteltöne, auf ganz hellem Grund. Dies Stück mag den jungen Leuten mehr zu schaffen gemacht haben, als alles, was er sonst gemalt hat.

Auch der herkömmliche Kreis der Gegenstände wurde ihm zu eng.

Man wußte aus Palomino, daß Herrera zuerst Genrebilder

[1]) Sein ältestes Werk in S. Martin gestattet in seinem geschwärzten Zustand kein sicheres Urteil, jedenfalls hat es mit seiner späteren Art keine Ähnlichkeit.

(bodegoncillos, Buden- oder Küchenstücke), gemalt habe, ein Geschmack, der mit dem Hang zum Tavernen- und Zigeunerleben zusammenhing. Solche profane Sachen sind in Spanien meist nicht mehr zu finden, sie verschwanden in der Legion der Ignoti[1]). Realistische Neigungen fanden immer Spielraum in den Mönchsgeschichten der Kreuzgänge. Herrera malte in S. Buenaventura, außer den noch erhaltenen Ordensmännern der Decke, vier Szenen aus dem Leben des Titularheiligen, denen Zurbaran vier andere hinzufügte. Drei sind jetzt in dem Landhaus The Grove bei Watford zu sehen, wohin sie der Earl von Clarendon aus Spanien mitbrachte *(vor kurzem nach Frankreich verkauft)*. Die Mönchsköpfe und Mönchsgebärden in dem Chor der dämmerigen Kirche, die Gruppe der Hidalgos-Familie vom Lande u. a. sind hier mit unerhörter Naivität aus dem Leben aufgegriffen; entworfen mit den ihm eigenen, lockeren, rundlichen Konturen, in einem schimmernden gelb- und grünlich-grauen Helldunkel.

In diesem kernhaften Stil ist auch der ihm zugeschriebene reuige Petrus in der Sakristei der Kathedrale. Es ist ein alter Bauer, der vielleicht das Unglück gehabt hat, im Zorn einen Nachbar zu erschlagen, und nun von der Angst der Hölle überfallen wird. Unter einer kahlen, vordringenden Stirn, zwischen starken Backenknochen sitzen kleine schwarze Augen; aber in einem so harten Gesicht vermögen Empfindungen nicht zu spielen: die Zerknirschung spricht bloß aus der Bewegung des Kopfes und den in den Schoß gesunkenen, gefalteten, knorrigen Händen.

Die beiden ungeheuren Lienzos im Museum zu Sevilla, der hl. Hermenegild und der hl. Basilius geben eine Vorstellung von der Verwilderung, der er später anheimfiel, sie lassen jene Legende, die Cean von „alten Malern" hörte (die achtzig Jahre nach Herreras Tod geboren sein müßten), doch glaublich erscheinen. Durch sie hat er vornehmlich den Weg zum Herzen der Modernen gefunden. Es sind wüste borrones; wie

[1]) In dem interessanten Bilde der Gräflich Czernuschen Galerie zu Wien (Nr. 64), der blinde Musikant auf der lira rustica spielend, glaubte ich die Art Herreras zu erkennen.

ein Tobsüchtiger seine Kleider, hat er die Regeln der Kunst weggeschleudert. Die Ausdehnung in die Tiefe streichend, schichtet er seine Riesengespenster auf in Frontansicht, auf einer Fläche, in Etagen übereinander, auf Wolken sitzend, mit runden Eulenaugen ins Leere starrend. Welche künstlerische Qualität ist in diesen Sudeleien noch übrig geblieben? Nicht einmal koloristische Unmittelbarkeit vermag man zu loben, denn es sind weder Farben- noch Helldunkelwerte in ihnen zu entdecken. Auch keine Physiognomik: es gibt keinen leereren, platteren Christus.

Nur jener nachlässig-gewaltige Wurf der Gestalt, in einer „tumultuarischen" Orgie des Pinsels, erinnert daran, daß man doch die Trümmer eines großen Talents vor sich hat.

Zuweilen übt die Innervation dieses stark angelegten, maßlosen Geistes eine dämonische Wirkung. Diese hatte einst dem „hl. Basilius, seine Lehre diktierend" den Ehrenplatz in der Salle carrée des Louvre verschafft. Zwei Flügelbilder dazu waren in der Galerie von San Telmo. Der funkelnde Blick ins Unendliche, die erhobene Hand mit der Feder, soll die Inspiration bezeichnen, den Augenblick, wo ein göttlicher Gedanke über die Schwelle des Bewußtseins tritt. Um ihn, oder vielmehr neben und unter ihm sitzen aufhorchende Nachschreiber, keine geringeren als S. Bernhard, Petrus Martyr, und der Großinquisitor Diego, Bischof von Osma. Unheimliche Gestalten in ihren vertikal zugespitzten Kapuzen, winkenden weißen Mitren, vor uns aufsteigend wie die toten Könige in der Höhle zu Forres. Als seien Moder und Spinneweben der Unterwelt an ihnen hängen geblieben. Es ist die Haluzination eines Gefangenen des hl. Uffiz, der, vor sich die Richter und Schreiber, im siedenden Gehirn auf- und abtanzend, seine abgefolterten Geständnisse als verdammende Anklage aufs Papier fließen sieht.

Im Greisenalter, als Siebziger (1647) hat er noch seine vier umfangreichsten Gemälde, einst im Salon des Erzbischöflichen Palastes, auf die Leinwand geworfen: das Mannah, das Wasser aus dem Felsen, die Hochzeit zu Kana und das Wunder der Brote und Fische. Man sieht, nur das Kolossale, Volks-

mengen, vermochte seine alternde, aber noch immer gewaltige Hand in Bewegung zu setzen. Das vierte dieser Bilder war einmal im Treppenhaus der Akademie von Madrid aufgetaucht. Unter einer mächtigen schattenden Eiche sitzt der Heiland, die großen glänzenden Augen gen Himmel gerichtet, mit sakramentaler Feierlichkeit segnend, neben ihm aufgereiht die Jünger. In der flachen Talmulde des Mittelgrundes hatte er mit Glück die Tausende versinnlicht. Zuletzt trieb es ihn noch nach Madrid, wo er 1656 starb. —

Herrera ist nicht der „Erfinder eines neuen Stils", denn sein wahrer Stil ist nur die Sprache des Roelas, gesprochen von einem grundverschiedenen Temperament. Auch hat er nicht der Sevillaner Schule zur Freiheit verholfen, die man in den Werken des Roelas nicht vermißt. Wir finden in seinen Werken keine Gestalt von der Furie jenes S. Jago, keine Köpfe von mehr Realistik wie die im hl. Andreas, und wenig von den mannigfaltigen Lichtwirkungen, die Roelas zu Gebote standen. Kein Maler von Sevilla hat seinen Stil angenommen. Auch kann man ihn kaum einen Naturalisten nennen, wenn er auch Sittenbilder gemalt hat, denn er war zu heftig um sich ans Modell zu binden; er malte meist sich selbst, und malte aus dem Kopfe. Wir vermögen dieser freien Manier (liberiad y franqueza) keinen so absoluten Wert beizumessen.

FRANCISCO PACHECO

(geb. 1571, gest. 1654)

Während Roelas und Herrera neue Wege suchten, verteidigte ein ganz anders gearteter Mann in Lehre, Schrift und, wie er meinte, auch im Bild, die absterbende Zeit, freilich nicht ohne die Ahnung, tauben Ohren zu predigen, und bald mit Zugeständnissen an die Neuerer — Francisco Pacheco, einst Mitschüler Herreras bei Luis Fernandez.

Unter den Namen im spanischen Künstlerlexikon sind wohl wenige, die der Genius der Malerei so kärglich bedacht hatte,

bei vielseitigem Talent, denn er war auch Dichter, Biograph, Archäologe und Kunstpräzeptist. Aber er macht mehr den Eindruck des denkenden Liebhabers, des kalten Schwärmers mit dem Kopf, den sein Naturell eher auf die Beteiligung an der Kunst mit der Feder zu führen schien. Diese gelehrten Mühen lösten jedoch bei ihm einen schaffenden Drang aus, der ebenso unwiderstehlich war, wie die Werkzeuge spröde. Ein zäher Wille unternahm den Kampf mit den Hindernissen der Natur, und die aufgewandte methodische Arbeit erzeugte, außer den errungenen Fertigkeiten, ein starres Selbstgefühl, das durch öffentliche Kontroversen genährt, ihm den Mut gab, im Wettlauf mit Stärkeren, ohne die Gefahr dieser Nähe zu ahnen, die halsbrechendsten Aufgaben zu übernehmen, — Aufgaben, vor denen zu zagen schon ein Fünkchen jenes Geistes nötig gewesen wäre, der Pacheco fehlte. Sein phantasieloser, langsamer und kleinlicher Kopf hätte ihn zu Bildnissen, Stilleben und Genre allenfalls befähigt; aber er besaß nicht die Selbsterkenntnis derer, die sich bescheiden, im Beschränkten Genügendes zu leisten.

Vielleicht wäre er doch nicht emporgetaucht, ohne seine gesellschaftliche Stellung, die er dem Ansehen der Familie und besonders einem Oheim, dem Domherrn und Lizenziaten Francisco Pacheco verdankte. Von diesem gelehrten Humanisten stammten die lateinischen Aufschriften für die Giralda, den hl. Christoph und den Katalog der Prälaten Sevillas. Seine Distichen sind noch jetzt unter den Marmorreliefs des Antecabildo zu lesen; auch die Statuetten für Arphes Custodia hat er angegeben. Von ihm erbte der Neffe die hohen geistlichen Verbindungen; dazu kam die Gunst des Mäcenas von Sevilla, des Herzogs von Alcalá. Urteile der Freundschaft, begeisterte Gedichte, von Poeten und vornehmen Gönnern ihm geweiht, beruhigten jeden Zweifel an sich selbst.

Pacheco, aufgewachsen unter den Denkmalen und Erinnerungen von Stadt und Provinz (auch sein Name ist altiberisch), nie im Ausland gereist, widmete sich mit warmem Sonderpatriotismus, außer der Lokalforschung, künstlerischen und dekorativen Arbeiten mannigfacher Art. So der dem Klassi-

zismus eigentlich zuwiderlaufenden Polychromierung der Holzschnitzereien. Er geriet darüber in Streit mit seinem Freunde Montañes, in dem er sonst einen Geistesverwandten verehrte; er verfocht gegen ihn die Bemalung durch Fachmänner statt durch die Bildschnitzer selbst. Er suchte (seit 1600) die bisher übliche polierte Bemalung in glänzenden Ölfarben mit Gold (platos vidriados nennt er diese encarnaciones de polimento) zu verdrängen durch glanzlose Färbung (encarnaciones mates) mit Schattierungen, wozu er landschaftliche Hintergründe fügte. Hierin aber hatte er den Volksgeschmack gegen sich, und einige der von ihm polychromierten Werke scheinen später neu bemalt worden zu sein. Zuerst in S. Clemente (Nuñez Delgados Johannes der Täufer), dann an Hauptwerken des Montañes, dem hl. Domingo für Portacoeli, dem Kruzifix der Karthause (in der kleinen Sakristei der Kathedrale), dem hl. Hieronymus in Santiponce u. a., hatte er Muster seiner Technik gegeben; das merkwürdigste Werk dieser Art aber waren die beiden noblen, lebenatmenden Köpfe zu den Statuen des hl. Ignaz (nach der Totenmaske von 1556) und des Francisco Borja, in der Casa profesa, jetzt Universität (1610). Dann berichtet er uns, wie er als junger Mann (1594) die fünf, 30 und 50 Ellen langen Standarten von karmesinrotem Damast für die Indienfahrer bemalt habe, mit dem Wappen der Monarchie und Santiago als Matamoros. Auch an den bronzefarbenen Figuren des Tumulus Philipps II in der Kathedrale hatte er geholfen (1598).

Die Historienmalerei begann er mit den Geschichten des hl. Ramon Nonnatus vom Orden der beschuhten Mercenarier für deren Kreuzgang, in Gemeinschaft mit seinem Freunde Ildefonso Vazquez. Dieser war einer der letzten von der Fahne der Vargas und Mohedano, ein flotter Zeichner und gewandter Komponist. Es waren Episoden aus dem heroisch-heiligen Abenteuerleben dieser Retter der Christensklaven.

Von den sechs Stücken unseres Francisco sind zwei im Museum von Sevilla, eines in Barcelona: die Berufung des Hirten-

knaben Ramon durch die hl. Jungfrau, die Einschiffung an der spanischen Küste, der Abzug der befreiten Scharen. Schülerhafte Steifheit der Figuren, zusammengeflickte Komposition, blecherne Falten fallen in dieser hektischen Malerei besonders auf, wo er mühsam mit Vazquez gleichen Schritt zu halten sucht. Die Engel, welche die Schafe während der Berufung bewachen, benehmen sich wie Pensionsfräulein auf dem Lande. Nur die Szene der Einschiffung, wo der Heilige dem Schürgen auf die Schulter steigt, mit dem Kahn, in dessen Steuermann Asensio den Cervantes erkennen wollte, (der 1598 und 1599 in Sevilla war) ist ganz dem Leben abgesehen, ein Strandbild; hier hatte seine Nüchternheit einen glücklichen Griff getan.

Im Jahre 1616 malte er im Auftrag des Maestro Francisco de Medina für das Hospital von Alcalá de Guadaira einen hl. Sebastian, jetzt in der Pfarrkirche dieses Namens. Die Szene, wo der christliche Soldat nach überstandener Marter von der Matrone Irene unter dem Schutze der Finsternis aufgesucht und gepflegt wird, ist von namhaften Malern dargestellt worden. Die Nacht, die bange Stimmung, der mißhandelte Jünglingskörper in tödlicher Betäubung, die treue Sorge der tieferschütterten Frauen — das konnte einen Schidone, Spagnoletto, Delacroix reizen. Was macht daraus dieser Kunstverbesserer unter der Sonne Andalusiens? Im sauberen, aufgeräumten Krankenzimmer des Hospitals von Alcalá, von dessen Reinlichkeit man einen günstigen Begriff bekommt, liegt ein Mann in frischer Wäsche im neugemachten Bett, eine blaugestreifte Bouillontasse in der Hand; vor ihm eine Frau mit dem regungslos blassen Gesicht, dem überwachten Blick der Krankenwärterin; eine kleine Magd legt Verbandzeug auf den Teller. Über dem Sessel hängt die reiche Offiziersuniform; an der Wand die als Reliquie aufbewahrten Pfeile. Durchs offene Fenster sieht man in der Ferne die vorhergegangene Untat. Das Bild erinnert an die wunderlich trivialen Votivgemälde beglaubigender Wunder, wie man sie bei Kanonisationen in St. Peter sieht. Dennoch fesselt es durch eine gewisse Wahrheit, wie eine Ortsgeschichte,

erzählt mit der treuherzig umständlichen Plattheit des Dorfchronisten[1]).

Pachecos Jugend war noch in die Zeit gefallen, wo man sich mit der „römisch-florentinischen Schule" in Reih und Glied zu stellen suchte. Er widmete aus der Ferne den großen Italienern eine glühende Verehrung, hatte Raphael „seit seinem zehnten Jahre, infolge eines geheimen Naturtriebs stets nachgeahmt, unter dem Eindruck seiner herrlichen Erfindungen und besonders einer getuschten Handzeichnung", deren glücklicher Besitzer er geworden war[2]). Sein nächstes Vorbild war Pablo de Céspedes, wie er selbst Dichter, Künstler, Antiquar.

Diese Verehrung, diese Studien wechselten nun mit Anwandlungen, sich seinen Heroen an die Seite zu stellen, ja ihre Werke in einzelnen Punkten zu korrigieren.

Don Fernando de Rivera, Herzog von Alcalá, der vielleicht den Palast del Te in Mantua gesehen hatte, vertraute ihm im Jahre 1603 eine Deckenmalerei im Hauptgeschoß des „Hauses des Pilatus", für tausend Dukaten. Der Freskotechnik nicht kundig, malte er in Tempera auf Leinwand; in eine Flächendekoration, Grotesken auf schwarzem Grund, setzte er Fabeln: schwebende und stark verkürzte Figuren. Es waren: die Apotheose des Herkules, Ganymed, Asträa, Perseus, Phaeton und Ikarus. Also glückliches oder verfehltes Trachten nach oben. In einem Mittelrund stehen die Zwölfgötter, paarweise, in der Wurmperspektive, wo die nackten Leiber wie gedrechselte Balustren aussehen. Der nüchterne, ängstlich fromme Herr wollte es dem kecken, leichtfertigen, mit zeichnerischen Schwierigkeiten scherzenden Julio gleichtun: es scheint ihm aber selbst bei diesem Ikarusflug angst geworden zu sein:

Temo á mis alas, mi subir recelo (II, 24).

---

[1]) Eine saubere Bleistiftzeichnung zu diesem Bilde befindet sich unter den Handzeichnungen der Biblioteca nacional in Madrid. Hier hat der Patient einen Ausdruck des Entsetzens: er findet sich, aus tödlicher Betäubung erwachend, noch auf Erden. Bez. 7 de octubre 1615. Die Heiligenfiguren im Pradomuseum (1608) gehören zu seinen hölzernsten Arbeiten.

[2]) Arte de la Pintura I, 318 (Libro II, 5) „por oculta fuerza de naturaleza", also ein Geistesverwandter!

Doch der hochverehrte Pablo in Cordoba pries die Schöpfung und erhielt den Dank dafür in einem Sonett.

Geläutert sieht man diese erste Manier in der großen Verkündigung, die er gerade über das Meisterwerk des Roelas im Retablo der Jesuitenkirche zu setzen hatte. Das Bild verrät unsägliche Studien, besonders auch in der Farbenstimmung, um die sich die Manieristen bisher wenig bekümmert hatten. Es ist in vollem Licht und mit hellen klaren Tinten gemalt; Orange und Blau als Hauptkontraste; in den Engelgewändern Triaden (blau, gelb, rosa). Aber wie konnte ein vecino de Sevilla (wie er sich auf dem Titel seines Buches nennt) eine Drahtpuppe wie diesen Gabriel in die Welt schicken! Und solche Küstermienen!

Pacheco war schon nahezu ein Vierziger, als er sich zu einer Reise an den Hof entschloß (1611). Hier in Madrid nun und im Escorial sah er seine verehrten Italiener zum ersten Male leibhaftig. Er schloß Freundschaft mit dem hispanisierten Florentiner Vincenz Carducho (nuestro íntimo amigo I, 128). Ja, er besuchte in Toledo den Greco, der damals schon absurd geworden war; seine frühesten noch venezianischen Meisterwerke, seine jetzigen Delirien und die paradoxen Aussprüche versetzten ihn in nicht geringe Aufregung.

Diese Reise hatte für ihn Folgen. Der Prinzipienmann war doch zu sehr Künstler, um sich solchen Eindrücken zu verschließen. Seine Palette, sein Pinsel schienen seitdem vertauscht, die Erfindung wird natürlicher, die steinerne Manier belebt sich, die scharfe, glatte, helle, magere Behandlung weicht einer breiteren, pastosen, derbkörnigen; einfallendes Licht gibt Relief, ein markiger Pinsel zeichnet Schattenstreifen und Glanzlichter hinein. Schon in den vier kleinen Bildnissen der Predella unter dem noch harten, ziegelfarbigen „Tod des hl. Albert" von 1612, in der Galerie Lopez Cepero, bemerkt man wärmeren Ton, frischere Auffassung, sprechende Augen. Von dunkler Haltung ist das vieltafelige Altarwerk der Pfarrkirche zu Brenes bei Carmona[1]).

[1]) Bei dessen Betrachtung der Verfasser 1882 von der Guardia civil als Kirchenräuber arretiert werden sollte.

Er eröffnete nun eine Malerschule, und sein Haus wurde der Sammelpunkt von Künstlern und Kunstfreunden, besonders geistlichen. „Sein Atelier, sagt Rodrigo Caro, war eine förmliche Akademie der Gebildetsten Sevillas und von auswärts."

Sein Selbstgefühl kannte keine Grenzen mehr, es ließ ihm keine Ruhe sich an dem bedenklichsten Vorwurfe der Kirchenmalerei zu versuchen, dem Jüngsten Gericht. In seinem Buch stehen vier Gutachten theologischer Sachverständigen über dieses für die Nonnenkirche von S. Isabel für 700 Dúkaten gemalte Bild (1614). Viele Abweichungen von der Überlieferung hatte er angebracht; die heidnischen Figuren, das Werk Bonarrotis entstellend, die phantastischen Zutaten (der Höllenrachen) waren ausgemerzt. Die Auseinandersetzungen dieses Zeremonienmeisters des Jüngsten Tages erinnern an Overbeck, wenn er Sonntagmorgens über die Symbolik seiner Kartons den Gästen des Ateliers Homilien hielt. Lernend ist er ins Grab gestiegen. Der Erzengel Michael (1637) in San Alberto (nach der Revolution von 1868 nach London gebracht) fiel auf durch die große Kraft der Farbe bei alter Härte des Pinsels[1]). Er ist noch von dem aufgehenden Gestirn Murillos Zeuge gewesen: denn er lebte bis 1654. Hat er noch diese neue Offenbarung der hl. Jungfrau im Ebenbild der Töchter seiner Nation bemerkt? und auch an dieser Freiheit Ärgernis genommen? Die Purísima Pachecos in dem Gemälde mit dem Bildnis des Dichters Miguel Cid (Sakristei de los cálices) war wenigstens von der neuen Inkarnation himmelweit verschieden: ein langes, gedunsenes, schläfriges Nonnengesicht.

DIE „KUNST DER MALEREI"

Daß ein solcher Maler ein Buch schreiben werde, hätte jeder mit dem Personal dieses Literaturzweigs Vertraute voraussagen

[1]) F. Gonzalez de Leon, Noticia artística de . . . Sevilla. 1844. I. 167: soberbia pintura — es del tamaño natural y se vé en ella gran fuerza de tintas y dureza de pincel.

können. Wie alles, was er unternahm, langatmig war, so ist auch dieses Buch ein Lebenswerk, das ihm aber glücklicherweise noch im höchsten Alter zu drucken gelang[1]). Für den Abschnitt über die heiligen Bilder z. B. hatte er seit 1605 Aufzeichnungen gemacht. Verschiedene Schichten sind zu unterscheiden; an einen Stamm strenger Tendenz haben sich moderne Ansichten, ja Maximen des Naturalismus angerankt, nach Suggestionen des Schwiegersohns.

Die Arte Pachecos war eine Arbeit nicht bloß des Malers und Technikers. Vom Gelehrten hat sie die Gründlichkeit, den Geschmack am Quellenmäßigen. Für jeden Punkt wird auf die kompetenteste Autorität zurückgegangen, Fachmännern jeder Art das Wort erteilt. Fragen kirchlicher Archäologie sind mit Freunden in der Kutte beraten worden; der Abschnitt über die Bilderverehrung ist ein theologischer Traktat. Die scholastische Ideenlehre entnimmt er dem Jesuiten Diego Meléndez (I, 224). Bei der Rangfrage der Malerei werden die juristischen Definitionen der Ehre angezogen: in keiner Sache haben die spanischen Maler öfter zur Feder gegriffen, als gegen die ihnen so widerwärtige Gleichstellung mit dem Handwerk durch Besteuerung ihrer Honorare (alcabala). Für ästhetische Begriffe werden die alten Rhetoren (Cicero vom decorum und honestum) zitiert. Aber selbst in seinem eigensten Felde hat er lieber die lehrreichsten Stellen, „die Auktorität" der Italiener eingerückt, von Alberti und Leonardo bis auf L. Dolce, Paolo Pini u. a. Dürer und van Mander werden übersetzt. Die Trockenheit des Lehrvortrags wird, dem Stoffe geziemend, unterbrochen durch Einschaltung von Poesien, didaktischer und beschreibender Art, durch die uns schätzbare Stücke andalusischer Dichter erhalten wurden. Daß uns der Paragone nicht geschenkt wird, versteht sich von selbst.

Das Buch ist aber darum nicht eine bloße Kompilation von literarischem Niveau, es trägt das Kolorit einer Künstlerarbeit,

[1]) Arte de la Pintura, su Antigüedad y Grandezas. Sevilla 1649. Neu herausgegeben von G. Cruzada Villaamil. Madrid 1886. 2 Bände. Nach dieser Ausgabe habe ich zitiert.

in Interessen, Urteil, Ausdrücken, und ich möchte es in Gehalt und Lebendigkeit manchem phrasenhaften Machwerke der Italiener vorziehen. Am wertvollsten sind die zahlreichen Notizen über spanische Künstler, ihre Parteiungen, Streitfragen und die Losungsworte von damals. Von manchen Kontroversen würde man, da die Ultraradikalen jener Tage, dank dem Sieb der Zeit, der Vergessenheit verfallen sind, ohne ihn keine Ahnung haben. Hier wo er Partei war, gewinnt seine Sprache Wärme und Farbe. Kurz während man oft kaum die Geduld übrig hat seine Bilder anzusehen, liest man das in reinem, klarem Spanisch geschriebene Buch mit wachsendem Interesse. Man lernt da einen Mann kennen, beschränkt und allseitig, peinlich streng und liberal, Kosmopolit und advocatus patriae, Humanist und Familiare des hl. Uffiz. Wer einmal versucht hat, die spanischen Kunstzustände dieser Zeit sich lebendig zu vergegenwärtigen, wird es schwerlich „ein ebenso gelehrtes wie unnützes Werk" nennen[1]).

Der Abschnitt, auf den er selbst am meisten Wert legte[2]), eine Art Kanon der heiligen Bilder, ist freilich voll von Wunderlichkeiten. Seine Absicht war (wie sein Temperament) kritisch: das Faktum von den Entstellungen der Zeit zu säubern, das echte Bild des Altertums zu gewinnen. Sein höchster Ehrgeiz ist, daß man ihn des Ehrennamens für wert halte, den Petrarca im Triumph des Ruhms dem Homer erteilt:

primo pittor delle memorie antiche.

Er übt auch an einigen der beliebtesten Legenden, wie des hl. Georg, Christoph, eine manchen gewiß unbequeme Kritik. Die Wahrheit gehe über die Kunst, ja über die Wünsche der Frommen. „Die kirchlichen Bilder sind ein Volksbuch, aber es soll ein wahres Buch sein ... Leider lieben gerade die hervorragenden Künstler die Freiheit ihrer Ideen gar zu sehr, ungeduldig das Joch der Vernunft abschüttelnd; in ihren

[1]) Obra tan docta como inútil. Menendez Pelayo, Historia de las ideas estéticas II. 622 hat dies seichte Urteil noch mit andern Gründen widerlegt.

[2]) El mas ilustre y grande argumento de nuestro libro. I. 104.

Werken sieht man mehr Können (valentia) als kirchlichen Takt." Jene von Roelas, später von Rubens und Murillo gemalte, liebenswürdige Gruppe der hl. Anna als Elementarlehrerin ihres Töchterchens, ist heterodox, „weil Maria von ihrer Empfängnis an Vernunft, Willensfreiheit, Kontemplation, eingegossene natürliche und übernatürliche Wissenschaft besessen hat". „Zu tilgen aus dem Gedächtnis" ist das Bild der heiligen Sippe. Das Mittelalter mit seinen Anachronismen kommt übel weg. Das liebliche Motiv des Kinderpaares Jesus und Johannes ist eine Ausgeburt der Einfalt und Unwissenheit (II, 276). Er preist Dürer, der die heiligsten Füße der Maria nie gezeigt habe. „Dank sei der heiligen Inquisition, welche diese Verwegenheit zu korrigieren gebietet."

Hier nimmt er uns also manches Schöne, aber nicht ohne Ersatz. Er kennt das Menu des von den Engeln Christo in der Wüste servierten Mahls (eines seiner Gemälde); er stellt die Werkzeuge bei der Geißelung, mittels authentizierter Reliquien fest; beschreibt den Apostel Paulus, als hätte er ihn selber gesehen[1]). Er scheint überall dabeigewesen zu sein. Nur aus Rücksicht auf den lehrhaften Zweck der Bilder als Volksbücher toleriert er Abweichungen von der Geschichte, z. B. vom Liegen beim Abendmahl, erlaubt der Erkennbarkeit wegen den Bischöfen der Urzeit Mitren und Tiaren.

Ein Blick auf die kirchliche Malerei der nächsten Zeit reicht hin, diese vermeintliche Reform als die totgeborene Grille eines Sonderlings zu kennzeichnen. Dieser ehrliche Mann hatte keine Ahnung, daß gerade die Freiheit die innigste, wahrste, noch heute in unverwelkter Frische lebendige Wandlung des spanischen Kultusbildes bringen werde. Er hielt die Sache der religiösen Malerei bei den Jungspaniern für verloren. „Wie viele sind auch nur imstande, diese meine Zeugnisse (documentos) zu verstehen. O Jammer ohne Hoffnung auf Besserung!" —

[1]) Paulus war klein, etwas krumm, kahl, von gewinnender Miene, breite Judennase, langer graulicher Bart; bei der Hinrichtung war sein Kopf von einem durchsichtigen Schleier umwunden; als Binde der Augen diente die toca, die ihm Plautilla verehrte.

Wie hätte das hl. Uffiz einem Vertrauenswürdigeren das Amt des Malervogts (alcalde veedor de oficio de pintores) übertragen können! Es geschah im Jahre 1616 im Kapitelsaal, sein Kollege war Juan de Uceda. Sie hatten die Gemälde heiliger Dinge zu besichtigen, von den bei Ausstellungen (in der Feria, auf den Stufen der Lonja) vorkommenden Vergehen oder Versehen (descuidos) dem heiligen Amt Anzeige zu machen.

Kein Mensch war wohl weniger zum Inquisitor geboren. Er hielt Dürer, mit dessen Leben, Person und Werken er sich aufs eingehendste beschäftigt hat, für einen strengen Katholiken, ja, er stellte ihn den asketisch angehauchten Vargas und Juanes an die Seite. An etwa dreißig Stellen des Werkes zitiert er Meister Albrecht, nennt ihn mehrmals den Großen, und neben den Größten, in der Reihenfolge: Bonarroti, Raphael, Durero. Es hat wohl überhaupt keinen wärmeren und ehrfurchtsvolleren Verehrer des Nürnbergers gegeben, als Francisco Pacheco, obwohl er ihm leider die buena manera absprechen mußte. Dieser Kultus gründete sich auf den aus seinen Stichen und Holzschnitten gewonnenen Eindruck der Reinheit des Menschen. Für den aufrichtig Frommen wird eben das Kriterium der Religiosität stets innerlicher Art sein. Deshalb konnte der treue Anhänger Martin Luthers dem Freund der Jesuiten und Klienten der Inquisition als católico y santo gelten; die entgegenstehenden Daten wurden gegenüber dieser erlebten Tatsache der Geisteseinheit nicht bemerkt.

DAS PORTRÄTWERK

Am erfreulichsten waren Pachecos Bemühungen im Fach des Bildnisses. Durch Talent, Sinn für Individualität und Liebe zur Heimat war er auf diesen Zweig gekommen. Seine wenigen erhaltenen Ölbildchen zeigen die Bekanntschaft mit den Hofporträtisten; dem ihm geistesverwandten Sanchez Coello hat er zugesehen, wie er seine Bildnisse in Abwesenheit der Personen ausmalte (II, 139). Ferner erzählt er von 150 Miniaturbildnissen; das seiner Frau Maria de Parama auf einem Rundtäfelchen sei das beste. Der schätzbarste Teil seines

Lebenswerkes aber besteht in den Bildnissen bedeutender Sevillaner, von denen er eine Auswahl, hundert, zu veröffentlichen gedachte.

Wir hörten schon von jener Bibliothek des Argote de Molina; Rodrigo Caro hatte über die berühmten Männer von Sevilla geschrieben, Pacheco wollte beides, Bild und Biographie vereinigen. Er erzählt, wie er Stunden, die andere der Erholung widmen, zur Anfertigung dieser Bildnisse benutzt habe, „als eine Unterhaltung frei von Pflicht." 170 hatte er gesammelt, darunter auch einige Frauen. Am Ende des Jahrhunderts war das Werk zum vorläufigen Abschluß gediehen; das Titelblatt lautet: El libro de descripcion de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones. En Sevilla 1599. Bis ins Alter hat er sie vervollständigt.

Die Blätter sind mit schwarzer und roter Kreide (dos lapices) gezeichnet, in reichen Rahmen, die er mit Feder und Tusche im damaligen steifen Renaissancegeschmack entwarf. Die Embleme darin deuten auf den Beruf der Personen. Das Vorbild waren Holzschnittwerke wie die Basler Ausgabe der Elogia des Jovius (1577). Die Manier aber hat Ähnlichkeit mit den Zeichnungen des Ottavio Leoni, die freilich ungleich lebendiger sind. El Padovano, wie er ihn nennt, hatte unter Gregor XV und Urban VIII die hervorragendsten Persönlichkeiten von Hof und Stadt gezeichnet, in Kreide auf blaues Papier, mit weißen Lichtern und roten Fleischtönen (II, 135). Bekannt sind seine Künstlerbildnisse aus Belloris Werk (1731). Pacheco war für das Unternehmen günstig gestellt durch seinen umfassenden Verkehr und ein starkes „Organ der Verehrung". Freilich wird das geistliche Element sehr bevorzugt ($^3/_5$ des Ganzen). Außerdem finden sich sieben Poeten, drei Maler, zwei Musiker, ein Wundarzt, ein Geschützgießer und zwei Haudegen aus dem Kriege von Granada.

Die Authentie ist ungleich: nach seinem eigenen Geständnis (II, 143) hat er mehrere nach bloßen Schilderungen gezeichnet, „um sie eines so ehrenvollen Platzes nicht zu berauben." Andere scheinen aus der Erinnerung, die Mehrzahl jedoch nach eigenen Aufnahmen gemacht zu sein. Diese sind

von nüchterner, treuherziger Trockenheit, bis zum Komischen. Die Veröffentlichung mag an den Kosten des Stichs und der Unauffindbarkeit erträglicher Kupferstecher gescheitert sein.

Die Lebensabrisse (epitome) bestehen aus gutgewählten, immer dankenswerten, ganz zuverlässigen Daten, Aussprüchen, Anekdoten. Von den Dichtern dieser Zeit würde man ohne ihn nicht mehr wissen als ihre Verse, und auch diese hat er ja zum Teil gerettet. Vergleicht man sie mit denen seiner Nachfolger, von dem gelehrten Nicolas Antonio, dem Verfasser der Bibliotheca Hispana (1672) an bis auf Fermin Arana de Varflora (Hijos de Sevilla 1791), so muß man gestehen, daß Pacheco hier den Künstler nicht verleugnet hat: er gab uns statt magerer Lexikonartikel wirkliche Porträts, farbenreich, individuell.

Das Werk soll nach seinem Tode unter mehrere Liebhaber verteilt worden sein; es war lange Zeit verschollen, in einem Kloster versteckt; bis der Advokat Francisco M. Asensio in Sevilla im Jahre 1864 einen Band mit 56 Artikeln mit Hilfe eines Agenten aufspürte und erwarb, für 800 Duros[1]). Die romanhafte Geschichte dieser Bibliophilentat steht in seinem Büchlein über Pacheco. Nach sechzehn Jahren Überlegung hat er Zeichnungen und Text in einem phototypischen Prachtwerk veröffentlicht.

VENEZIANISCHE MALEREI

Der Magnetpol spanischer Kunst schien seit dem Mittelalter mehr nach Nordosten zu liegen. Welche Reihe gotischer Kathedralen erster Ordnung! bis tief ins sechzehnte Jahrhundert, neben der schon eingedrungenen Renaissance. Wenn man die wechselnden Richtungen in ihrer Malerei überblickt, so dürfte sich die Wagschale mehr zu Gunsten der Niederländer als ihrer romanischen Vettern neigen, im fünfzehnten wie im siebzehnten Jahrhundert. Aus demselben Grunde waren ihnen die Schulen Norditaliens wahlverwandter als die rö-

[1]) *Das Werk ist 1920 in den Besitz des Madrider Sammlers D. José Lázaro Galdeano übergegangen.*

misch-florentinische. Wir sehen ja, was sie während und nach der Zeit, als Bonarroti und Raphael ihren Siegeszug hielten, geleistet haben. Kaum aber kommen sie mit Venedig und Parma in Berührung, so haben sie Glück. Oberitalien (Gallia cisalpina) hat, neben dem nach Norden weisenden lombardischen Element, seine Verwandtschaft mit Südfrankreich und Katalonien, wie in der Sprache so in der Malerei nicht verleugnet. Dort galt mehr die Natur als das Ideal, mehr die Farbe und der perspektivische Schein als die Form und ihr Gesetz, mehr Grazie und Bewegung als Schönheit, mehr Ornamentfülle als Struktur. Der Valencianer Ribalta und sein Schüler Ribera waren in Parma gewesen; die Sevillaner begegneten sich mit den Lehren des Lombarden Michelangelo Amerighi; die ersten aber, die mitten in der Herrschaft des Romanismus zum Herzen ihrer Landsleute sprachen, gingen von Venedig aus.

Die Beziehungen des Malers von Cadore zu Kaiser Karl und seinem Sohne (seit 1530) hatten eine Anzahl von Meisterwerken nach der Residenz gebracht; Philipp suchte den Paul Veronese selbst für San Lorenzo zu gewinnen. Die kirchlichen Stücke Tizians im Escorial konnten auf die in jene Öde gebannte Malergesellschaft nicht ohne Wirkung bleiben. Fast gleichzeitig mit Tizians Ableben, im Jahre 1575 ist in Spanien, an zwei unabhängigen Punkten, zuerst venezianisch gemalt worden.

Der berufenste Maler unter den Einheimischen der Escorialkolonie war der Navarrer Juan Fernandez Navarrete aus Logroño (geb. um 1526), wegen seiner früh entwickelten Taubheit „der Stumme" genannt. Wie jene andalusischen Romanisten hatte er die beste Zeit seines Lebens in Italien und Rom verbracht; das Bildchen, welches er Philipp II als Probe seiner Geschicklichkeit überreichte, die feine, hell und kühl gemalte Taufe Christi (Prado 1012) schien ganz „raphaelsche Schule". Der König ließ ihn nun (seit 1569) eine Reihe großer Bilder für S. Lorenzo malen: plastisch gedachte Einzelfiguren, meist in strenger Zeichnung und Modellierung, mit wohldurchdachten Attitüden und Verkürzungen, mager impastiert,

hart und kalt wie die Natur seiner Berge. Aber die dort eintreffenden Werke des alten Tizian, das Abendmahl, der hl. Laurentius, erregten die schlummernde koloristische Ader. Während er in jenem Santiago und Hieronymus (1570) dem Michelangelo nachstrebte, in der heiligen Familie (im oberen Claustro) den Zuccaro (nach C. Cort) benutzt hatte, überrascht er in der Geißelung durch ein Passionsstück in der Art der Mailänder Dornenkrönung, und die Bestattung des hl. Laurentius ist ein Nachklang des berühmten Nachtstückes in der Jesuitenkirche zu Venedig und im Escorial. Obwohl bereits nahe an den Fünfzigen, hatte er sein mühsam errungenes System aufgegeben; er führte nun den Pinsel, als hätte er das Atelier im Biri grande besucht. Diese Wandlung ist am auffälligsten in den sechs Apostelpaaren, mit bergigen Landschaften, welche er für die Seitenaltäre der Escorialkirche malte (1575—1578). Philipp II sah sich im Besitz eines Vasallen, der mehr Maler war als die mit schwerem Gold herangezogenen Welschen. Aber „ach, das Leben ist am Ziele, und die Kunst noch kaum begonnen"; der Stumme starb 1579, und keiner zeigte sich imstande, seinen Bogen zu spannen.

EL GRECO

Die Anziehungskraft venezianischer Art für spanische Augen bewies auch der Beifall, den die Gemälde des Greco fanden. Zu derselben Zeit, wo im Escorial zum erstenmal jener Navarrese tizianisch malte, erschien in Toledo ein Grieche aus Kreta, der sich, wie jener Schiffersohn aus Milo, Antonio Vassilacchi, genannt l'Aliense (ἁλιεύς Fischer?), die Malerei der Lagunenstadt an ihrer Quelle zu eigen gemacht hatte. Stets unterzeichnete er in griechischer Schrift, obwohl mit lateinischem Taufnamen, statt Kyriakos:

Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρὴς ἐποίει.

Dieser Mann ist ebenso merkwürdig durch sein malerisches Genie, und die Bewegung, die er in die spanische Malerei brachte, wie durch die beispiellose, ja rätselhafte Entartung, der er rasch verfiel. Bisher kannte man ihn nur seit seinem

Auftreten in Spanien. Er muß eine vortreffliche Erziehung genossen haben. Pacheco, der ihn im Alter kennen lernte, nennt ihn einen „großen Philosophen", voll geistreicher, auffallender Aussprüche; er hatte eine Schrift über Malerei, Bildhauerei und Baukunst verfaßt. In seinem Gemälde der Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel setzte er in die untere Ecke vier Halbfiguren, deren drei man auf den ersten Blick wiedererkennt: Tizian, Michelangelo, Julio Clovio: der vierte, ein Jüngling mit langen Haaren, scheint Raphael vorzustellen. Ein Tribut des Dankes an die, so ihn zu dem gemacht haben, was er ist: zwei Verstorbene und zwei noch in hohem Alter Lebende.

Das erste bekannte Datum dieses merkwürdigen Lebens ist seine Ankunft in Rom im Jahre 1570 und der Besuch bei jenem Julius Clovius, dem Miniaturmaler, an den ihn der alte Tizian, sein Lehrer, empfohlen hatte. Clovio schreibt über ihn an seinen Gönner, den Kardinal Farnese in Viterbo, spricht von einem Selbstbildnis des jungen Griechen, das bei den Malern Roms Aufsehen gemacht, und rät, ihm eine Wohnung im Palast Farnese zu gewähren. Das Bildnis Clovios, das er dort malte (im Museum zu Neapel), ist vielleicht das feinste, so man von ihm kennt. Aus dieser seiner ersten Zeit in Venedig und Rom stammen mehrere Bilder kleinen Umfangs, die sich den besten Sachen der venezianischen Schule anreihen. Obwohl von sehr besonderer Physiognomie, haben sie lange als Tizian, Paul Veronese, Bassano, ja Barocci kursiert. Es sind figurenreiche, lebhaft bewegte Geschichten aus den Evangelien, im kecken Strich und in den Gebärden Tintoretto ähnlich, aber reicher in Charakteristik und pastos-farbiger. Durchblicke über marmorgepflasterte Plätze, längs einer Palastflucht, durch ein Monumentaltor in die Berge, geben ihnen einen stark venezianischen Akzent. Von Michelangelo ist er berührt worden, wie manche Aktfiguren beweisen, und was das seltsamste ist, alte byzantinische Erinnerungen verfolgen ihn, in Erfindung und Gruppierung, später erwachen sie selbst in der Farbe. Es sind: Die Heilung des Blindgeborenen (in Parma und Dresden); die Vertreibung der Wechsler (zweimal

in England), und die Entkleidung des Heilands auf dem Kalvarienberg (früher in der Galerie Manfrin)[1]).

Im Jahre 1575 erscheint er in Toledo, das er nicht wieder verließ (gest. 1614). Die Veranlassung seiner Berufung war der Retablo der Kirche S. Domingo de Silos, wo auch die architektonische Umrahmung und die Statuen von ihm herrühren; das Mittel- und Hauptbild ist die Asunta[2]). Das gefeierte Altarbild der Frari erscheint hier ins Spanische übersetzt. Die Emporschwebende breitet in ekstatischer Erschütterung wagerecht beide Arme aus. Die Apostel sind Männer aus den Bergen von Toledo; die stürmische Aufregung jenes Gestaltengewoges Tizians ist verschwunden; als Kastilier äußern sie den Eindruck auch des Außerordentlichen mit Würde, in langsam feierlicher Arm- und Fingersprache. Das Bild ist mit unglaublicher Kraft des Helldunkels, mit düster glühenden Farben auf die Leinwand geschleudert.

Diese Leistung eröffnete dem Griechen den Weg zur Kathedrale. Aufgefordert für den neuerbauten geräumigen Saal der Sakristei das Hauptbild zu liefern, beschloß er seinen Christus auf dem Kalvarienberg im großen auszuführen. Christus steht in der Mitte, ein Bild erhabener Ergebung, die großen glänzenden Augen emporgewandt; zur Linken, tiefer, drei edle Frauengestalten, zur Rechten ein Mann mit dem Bohrer, über das Kreuz gebückt. Dahinter türmen sich die Köpfe und Büsten der nachdrängenden Schar auf, in eisenklirrender Bewegung; ihr Führer, der gepanzerte Hauptmann, steht zur Rechten Christi, ein Scherge, den roten Mantel packend, zur Linken. Es dürften sich wenige venezianische Werke aus jener Zeit finden, die diesen Espolio in Reichtum charakteristischer Gesichtsstudien überträfen.

---

[1]) Die bisher ganz dunkle italienische Zeit des Greco ist zuerst von dem Verfasser dargestellt worden in der ersten Ausgabe dieses Buchs und erweitert in der Zeitschrift für Bildende Kunst N. F. VIII. 1897 f., übersetzt in ΑΡΜΟΝΙΑ επιστημονικον περιοδικον συγγραμμα, von *K. M. Κωνσταντινοπουλος*. Athen 1900 März. Von den zahlreichen neueren Schriften über den Künstler ist die wichtigste das gründliche spanische Grecobuch von Manuel Cossio.

[2]) *Das Original jetzt in Chicago, Art Institute.*

Dies sein Haupt- und Meisterwerk, an einem Ehrenplatz in der reichsten Kirche Spaniens aufgestellt, gab dort zum ersten Male eine Vorstellung von der Kunst Tizians, seiner plastischen Kraft, seinem Leben in Licht und Farbe, seinem Naturalismus. Theotokopuli kam sich in seiner Eigenschaft als Kolorist wie ein König vor. Die Ehre ward ihm, den greisen Kardinal Erzbischof Quiroga zu malen.

Und nun erfüllt er vierzig Jahre lang die Tajostadt und von ihr aus Neukastiliens Kirchen mit Altarwerken, die Säle der Ritter und Prälaten mit Bildnissen. Aber nur in den allerersten hat er seine venezianische Mitgift bewahrt. Auf dieser Höhe hat er sich nicht halten können. Berauscht vom Beifall, der Kritik ebenbürtiger Kollegen und Kenner entbehrend, ungehalten über das aufrichtig gemeinte Lob „er male wie Tizian", durch das er sich zum Nachahmer herabgesetzt wähnt, sucht er Originalität um jeden Preis, und deshalb das Widerspiel des venezianischen Geschmacks, durch den er sich sein Ansehen verschafft hatte. Er verfiel auf einen neuen und unerhörten Stil, oder die Karikatur eines Stils, der in den meisten Fällen seine großen Eigenschaften völlig verdunkelt hat.

Nur seine Bildnisse behielten für die damaligen Spanier immer dieselbe Anziehungskraft. Leichenhaft in der Farbe, schattenhaft in der Modellierung, mögen sie beim ersten Anblick abstoßen: sobald man ihm seine Sonderbarkeiten nachsieht, wird man doch finden, daß er Typus, Mienen, Gebahren, Ton dieser Kavaliere, Räte, Damen, Prälaten, Asketen, ganz impressionistisch freilich, aber charakteristisch wie noch kaum einer aufzufangen gewußt hat. Gewiß ist, die Zahl beweist es, daß diese Herren sich mit Genugtuung darin wieder erkannt haben. In S. Tomé sieht man ein großes Bild, es gilt sonderbarerweise für sein Meisterwerk, obwohl es in seiner schlimmsten Art gemalt ist. Eine Versammlung von Ordensrittern, in der schwarzen Tracht des Hofes Philipps II, wohnt der Bestattung des Grafen Orgaz bei, dessen Leiche von zwei Geistern, in denen man die hl. Augustin und Stephanus erkannte, in die Gruft versenkt wird. „Um dieses Bild, heißt es, versammelten sich oft die Toledaner, stets neues entdeckend in den Konter-

feis so vieler bekannten Ritter." In der Tat, wenn man die steifen, zeremoniösen Gesten ansieht, die unbeweglich gravitätischen Mienen, mit denen diese Kavaliere den Eindruck der Geistererscheinung aufnehmen, und sich vorstellt, wie Italiener oder Niederländer ein solches Thema auf Noten gesetzt haben würden, so muß man gestehn, der Fremde hat einen guten Blick für nationale Wunderlichkeiten besessen.

Noch heute üben seine Kinder- und Frauenbilder einen seltsamen Zauber aus. Hier hatte er freilich am Tajo (espejo de rostros bellos, Tirso) beneidenswerte Modelle. In den zurückgeworfenen runden Köpfen seiner Knaben und Mädchen, auf langen Hälsen, in diesen leuchtenden schwarzen Augen, schmollendem Mund, vollem runden Kinn, dem warmen Elfenbeinton der Haut, hat er kindliche Lebensfülle und Unschuld eigen mit keimender Leidenschaft gemischt. Unerreicht ist der melancholische Reiz mancher bleichen Frauenköpfe, mit ihrem unergründlich träumerischen Blick, bald in Spitzenmantille, bald im Nonnenschleier; man versteht hier den Dichterruf der Toledanerinnen[1]).

Aber in den Historien und Heiligenfiguren überließ er sich ganz jener wilden Manier, die ohne Annahme einer pathologischen Störung schwer begreiflich ist. Kaum weniger wunderlich ist freilich, daß man sich dies sein Spiel so lange gefallen ließ. Ya era loco, bemerkt heute der Küster, wenn er uns vor solche Retablos führt. In Extravaganz, meint Martinez, ist nichts ähnliches je gesehen worden. Aber diese „grausamen Klecksereien" (Pacheco) sind lehrreich. Seine amorphe Malerei kann als Spiegel und Kompendium malerischer Entartungserscheinungen studiert werden. In schweren Traumes Banden scheint er den Pinsel zu führen, den verzerrten Incubus seines erhitzten Gehirns als Offenbarung darbietend. Mit fiebernden Fingern dreht er Modellfigürchen wie von Kautschuk, in zwölf

[1] ‚Ojalá que la opinion,
que da España á la hermosura
toledana, á la blandura
tratable, en mi humilde cara
su fama calificara!' Tirso, No hay peor sordo I.

Kopflängen, die er vor sich aufhängt, und in rasendem Gefuchtel, ohne Modellierung und Umrisse, in einer Fläche, aber in wunderlich symmetrischer Aufreihung, mit wasserblau und schwefelgelb als Lieblingsfarben, zuletzt bloß mit weiß und schwärzlichviolett auf die Leinwand säbelt. Daß hierbei eine Erkrankung des Sehorgans im Spiel gewesen sei (wie bei Turner in seinem Greisenalter) ist glaublich. Psychologische Ursachen wurden schon angedeutet: Originalitätssucht, Größenwahn, Bravouraffektation, zeitweilige Not und Kränkungen, die dem Ausländer nicht erspart bleiben konnten. Solche Zustände sind in Künstlerleben nicht selten; hier fanden sie den Nährboden einer neuropathischen Natur. Diese Natur bedurfte eines stärkeren Luftdrucks als andere, diesen hatte er in Rom und Venedig gehabt, im Verkehr mit jenen Gewaltigen, denen ihm kurz vor ihrem Hingang noch nahe zu treten vergönnt gewesen war: da fand er in sich für alles was den großen Maler macht, mitklingende Saiten. In dem verfallenden Felsennest Toledo, künstlerisch vereinsamt, sank er[1]). Degeneró despues, mit diesen Worten beginnt Ponz den Bericht über seinen neuen Stil. Die Entartung lag in dem Verlust des künstlerischen Anpassungsvermögens, in der wachsenden Unfähigkeit sich unterzuordnen: den Formen der Objekte, den Forderungen des Gegenstands, den er kenntlich und würdig zu interpretieren hatte, den Regeln des Schönen und des Anstands, die den Beifall des normalen Auges bestimmen. Wohl noch niemals hatte satanischer Künstlerhochmut allem was man Natur, Kunst, Vernunft irgendwann und irgendwo genannt hat, so dreist, mit feierlich pathetischer Grimasse Hohn gesprochen.

Auch dieser so un- und antigriechische Greco, früher immer als Verirrungserscheinung beurteilt und besprochen, hat in unsrer Ära der Rettungen seine Rehabilitation erlebt: Zeugnisse hierfür aus dem Munde von Künstlern und Laien sind

[1]) Bien dicen que el Tajo hechiza
á quien beberle apetece,
que á los hombres entontece,
y á las hembras sutiliza.
Tirso, En Madrid y en una casa.

Legion. Er ist in der Tat ein Prophet der Modernen. Kaum hat er ihnen noch etwas zu erfinden übrig gelassen, — bis auf jene Pariser Parodien des evangelischen Gastmahls durch zweideutige Tafelrunden in modischem Kostüm. Die Fügung des Zufalls hatte im Zeitalter Philipps II einen Typus gereift, der sonst schwerlich irgendwo in Europa hätte aufkommen können. Denn in jenen Jahrhunderten wurden die Entgleisungen problematischer Naturen durch Überlieferung, Bildung und das Ansehen der die Künstler beschäftigenden Klassen in Schranken gehalten. Erst seit man Regel und Tradition förmlich perhorreszierte, und rücksichtslose Hingabe bevorzugter, wie beschränkter und roher Naturen an ephemere Anwandlungen als Heilsweg pries, und die Weisen den Leuten die Gefangennehmung des Auges unter den Gehorsam des Glaubens mit Ernst predigten, war der Boden für Reinkulturen psycho-physischer Verirrungen und ihre Vervielfältigung durch Eitelkeit und Nachahmungstrieb hergestellt. Da fühlt sich die Kritik nicht mehr kompetent, und möchte dem Seelen- und Augenarzte die Deutung anheimstellen.

Aus dieser komplizierten Bedingtheit einer Erscheinung wie der Toledaner Greco erklärt sich nun auch, daß er, obwohl allezeit ein begehrter Lehrer, damals keine Nachahmer gefunden hat. Die welche man als seine Schüler kennt, sehen ihm sehr unähnlich; nur die Elemente und Anregungen ganz freier und durchweg erfreulicher Art hatten sie ihm zu verdanken.

SCHULE VON TOLEDO

Pedro Orrente aus Montealegre in Murcia (geb. um 1570, gest. 1644 zu Toledo) hat auch in dieser Provinz und in Valencia gearbeitet. Er ist der einzige, der eine ausgesprochene venezianische Physiognomie zeigt, die er dem Greco verdankte. In demselben Saal, für den der Meister das Cuadro de las vestiduras malte, sieht man sein Wunder der hl. Leocadia, die Hirten, die Könige, — mit schattenhaften Erinnerungen an Paolo Cagliari. Dann aber entdeckte er bei den Bassanos eine Gattung, deren Volksreime seinem schlichten Wesen wahlver-

wandter waren als die pomphaften Stanzen des Veronesers. Der Geschmack an Landschaften, Hirten- und Beleuchtungsstücken war lange fast nur durch diese da Pontes befriedigt worden, deren Zahl noch heute dort groß ist. Daher die lebhafte Nachfrage nach dem nun erstandenen spanischen Bassano; seine Bildchen wurden ein unentbehrliches Ausstattungsstück der Camarines bis hinauf in die königlichen Lustschlösser. Sie sind oft mit ihren Vorbildern, ja mit Tizian verwechselt worden, obwohl die Farbe magerer, zarter ist und durch einen gelben Ton neutralisiert. Viele sind sogar gehaltvoller als seine venezianischen Muster: selten wird man in ihnen Erfindung, gute landschaftliche Motive, sinnige Beobachtung des Landlebens (novedad y capricho) vermissen, und dem Vieh wird er mehr gerecht als irgendeiner, außerhalb Holland.

In den beiden andern Schülern ist die venezianische Deszendenz verwischt. Die Werke Juan B. Mainos, eines Predigermönchs in S. Pedro Martire, später am Hof Philipps IV, sind sehr selten; er liebte nach Martinez die Bequemlichkeit, auch müssen sie ihn viel Zeit gekostet haben. Sein Kapitalwerk waren die vier großen pascuas in jener Kirche, die man noch im aufgelösten Nationalmuseum beisammen sah[1]). Venezianisch war hier höchstens der naturalistische Zug und der malerische Reichtum der Trachten; an den Greco erinnerten noch die kleinen Engelchöre. Dagegen fand man in der ungewöhnlichen Vollendung, bis zu glänzender Rundung in pastoser Farbenschönheit und Heiterkeit, das Streben, den Extravaganzen des Meisters so weit als möglich auszuweichen. In ihnen fühlt man sich von der dünnen klaren Luft Toledos umweht, die scharf abgegrenzte Formen schafft. Er liebt die gesunden, kraftvollen Gestalten der Gebirge, die er in malerische Ansichten versetzt und mit dem Phlegma des Stillebenmalers in ritterlichen und Volkstrachten auf die Leinwand bringt. Seine Maria ist eine frische, stumpfnasige Blondine, mit der Milch-

[1]) Nur eins, die Epiphanie, ist ins Museum gekommen (Nr. 886). Die übrigen wurden an Provinzialmuseen abgegeben; obwohl es im Prado genug große Mittelmäßigkeiten gab, die ihnen hätten Platz machen können.

und Rosenfarbe des Landmädchens. Das afrikanische, flandrische, kastilische Kostüm gibt diesen Szenen den Lokalton des in seiner Bauphysiognomie noch heute so bunten, halbmaurischen Toledo. Merkwürdig ist das wohl unabhängige Zusammentreffen im Gesamteindruck mit Caravaggio, in dessen erster guter, heller Manier; kaum je ist dem Lombarden einer so nahe gekommen, wie dieser spanische Dominikaner[1]), bis auf die Liebe zu gelben Stoffen. Man beachte die superben, gepanzerten Soldatenfiguren in der Wache am Grabe. Martinez nennt ihn dessen Schüler.

Einige Spuren zeigen ihn auch als guten Bildnismaler. In der Galerie D. Sebastians sah man einen rötlich blonden Mann mit Halskrause, den man ohne die Unterschrift als holländisch angesprochen hätte. Das Bildnis eines Juristen, Diego Narbona, gestochen nach seiner Zeichnung von Maria Eugenia de Beer, sieht wie ein Velazquez aus[2]).

Mehr als von Maino wird von Luis Tristan (geb. um 1586, gest. 1640) gesprochen, den Theotokopuli selbst für seinen besten Schüler gehalten haben soll; obwohl er, wie die Seltenheit seiner Werke beweist, „vom Glück nicht nach Verdienst belohnt wurde" (Martinez, 185). Von dem Lehrer ist indes weiter keine Spur in ihm zu entdecken, als die etwas gestreckten Proportionen, mit breiter Brust und kleinem Kopf, und die stark betonte Muskulatur einiger Nuditäten. Die in Büchern kursierende Charakteristik ist vollkommen erträumt; statt seine etwas abgelegenen, beglaubigten Werke aufzusuchen (nur Stirling hielt ihn einer Reise nach Yepes für wert), hat man seine Schilderung auf Schlüsse gebaut, gestützt auf das Lob des Greco und des Velazquez, sowie auf apokryphe Bilder in Madrid, die man ihm wieder auf Grund jener Schlüsse beilegte[3]). Sein Hauptwerk in Yepes, der Altar der

[1]) *Er stammte in der Tat aus der Lombardei!*

[2]) Frai Juã Bapta maino. *f.* Galerie des Infanten D. Sebastian, in Pau Nr. 674. Von dem seltenen Stich der holländischen Künstlerin ist ein Exemplar in der Nationalbibliothek.

[3]) Z. B. den S. Eugenio (Nr. 381), der die mühsam fleißige Kopie eines Greco, (im Eskorial) ist, das Bildnis eines Alten (Nr. 1158) von einem Maler der Tinto-

Nonnenkirche von S. Clara in Toledo, die Enthauptung des Täufers im Carmen Descalzo (weniger der rohe hl. Franz im Louvre) geben von ihm eine ganz andere Vorstellung.

Während El Mudo und El Greco nach unseren Begriffen Koloristen waren, so ist Tristan ein Tenebroso. Grelles Oberlicht erhellt in scharfen Umrissen die Hauptgestalten, deren schwärzliche Schatten in den dunklen Grund versinken. Nur versteht er nicht die Kunst der Massen, er zerreißt die Flächen durch gehäuftes, kriechendes Gefältel. Überhaupt liebt er starke Akzente in Form und Farbe, wie in Beleuchtung. Seine heiligen Historien haben den nationalen Zug von Ernst und Vornehmheit; Erfindung und Gebärde zeigen Geschick; die Köpfe sind wenig bedeutend; die Frauen jedoch nicht ohne Feinheit und Anmut. Ein Mann der Übergangszeit hat er nicht mehr die gelehrte Zeichnung der Manieristen und nur halb den Geschmack der Natur und des Modells. — Übereinstimmend hiermit nannten auch ihn die Zeitgenossen einen „zweiten Caravaggio", und Martinez behauptet sogar, daß er bei Ribera studiert habe; aber Tristan malte sein Hauptwerk in Yepes im Jahre 1616, als jener noch im Sold seines Schwiegervaters Dutzendarbeiten lieferte. Daß Tristan von selbst auf sein Chiaroscuro kam, beweist, daß er, wenn auch kein bedeutender, doch auch kein ganz „obskurer" Künstler gewesen ist.

Einen günstigen Begriff von ihm als Bildnismaler gibt die Halbfigur des Kardinals Sandoval im Wintersaal des Kapitels von Toledo, eins der besten Stücke jener merkwürdigen Prälatengalerie. Die gute Beobachtung des Künstlers zeigt sich in der eigentümlichen Wendung des in zartem schwärzlichen Ton modellierten Kopfs, in dem Blick ruhiger Penetration der großen dunklen Augen des Erzbischofs, der sich während der Sitzung Betrachtungen überlassen zu haben scheint. Dies der edle Mann, der dem Cervantes sein verlassenes Alter durch eine Jahresrente erleichterte.

retto sich angesehn hat; einen phantastischen Mönchskonvent in der Akademie, jetzt richtig dem Genueser Al. Magnasco wiedergegeben; ein Bildnis des Lope in der Ermitage u. a.

INTERMEZZO

DIALOG ÜBER DIE MALEREI

Personen: *Meister Francisco*, ein alter Maler.
Perez, ein Baumeister.
Lope, ein junger Maler.
Jusepe, Hausmeister.
Tisbe.

Ort: Casa de Pilatos in Sevilla, zuerst in der Bibliothek, dann in einem Kabinett.
Zeit: 1631 am Vorabend Allerheiligen[1]).

I.

PROLOG: DIE RIVERA

Jusepe. Willkommen im Tempel der Musen! In dieser dämmerigen stillen Halle wird es Euch vielleicht nicht unerwünscht sein, ein Stündchen auszuruhen und bei einem Becher Manzanilla des Gesprächs über das Gesehene zu pflegen!

[1]) Der Abdruck dieses Schriftstücks wird manchen Lesern an dieser Stelle nicht unwillkommen sein; es gibt eine authentische Vorstellung von dem Ideenkreis, den Tendenzen und Streitfragen, welche die Maler Sevillas in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts bewegten. Meister Francisco ist Pacheco.

Am Schluß der einleitenden Darlegungen über das geistige Leben in Sevilla und die Bewegungen im künstlerischen Schaffen Spaniens gibt der Verfasser hier eine reizvolle Zusammenfassung in Form eines Gesprächs, wie sie zu jener Zeit bei literarischer Behandlung künstlerischer Fragen besonders beliebt war. Wer etwa die italienischen Kunstdialoge des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts kennt, wird dies Sevillaner Gespräch mit größtem Genuß lesen, es ist eine der köstlichsten Früchte lebendiger Geschichts-Vorstellung.

Ähnlich ist in einem späteren Kapitel eine Übersicht über die Lage, die Velazquez zu Rom vorfand, in die Form eines Briefes gebracht (S. 297ff.)

Bei den zahlreichen Aktenstellen, die Carl Justi in jahrzehntelangen Archivstudien gefunden hat, ebenso bei den Anführungen aus alten Schriften sind stets die Quellen genau angegeben. Bei jenen beiden Schriftstücken dagegen fehlt jeder

M. Francisco. Wahrlich, dieser hohe, braune, tiefernste Sessel, mit der reichen Rückenlehne von gepreßtem Leder granadinischer Arbeit scheint mir zu winken wie der gastliche Genius des Orts. Wir haben ja nur einen kleinen Kreis im Raum durchmessen; aber meine Müdigkeit behauptet, daß wir mehr als eine Tagereise hinter uns haben.

Perez. Waren wir nicht im weltbeherrschenden kaiserlichen Rom, und im fernen Osten an der Stätte der Passion, und in den mit dem Reich der Mauren längst versunkenen Schlössern der Almohaden! Der große Patio mit seinen luftigen, wenn auch ungleichen Bogen, den

---

solche Hinweis. Wer das Buch liest, der müßte eigentlich bemerken, daß die Schriften der Zeit in ganz anderer Weise behandelt werden, es müßte ihm auch auffallen, daß schon in der Einleitung auf den Mangel an Briefen des Meisters hingewiesen und daß bei dem von Beruete gefundenen Brief gesagt wird, dies sei das einzig erhaltene Schriftstück von Velazquez. Und daß in dem Dialog fortgesetzt die Stellen aus Pachecos Buch zitiert werden, auf die sich der Verfasser stützt — wichtige Äußerungen, die er herausgezogen und in lebendigen Zusammenhang gebracht hat. Aber viele Fachleute lesen ein Buch nicht, das über den engen Rahmen ihres Gebietes hinausgeht, suchen nur nach Stoff für ihren Bereich, und für schriftstellerische Form fehlt manchem das Gefühl. Man hat im Register den Namen des Künstlers gesucht, über den man gerade arbeitete, und hat aus dem Brief oder dem Dialog zitiert. Langsam entstand hie und da Verdacht. In einem Berliner Fachkreise erregte es große Aufregung, als eines Tages ein Forscher mit der fabelhaften Nachricht kam: Carl Justi hat einen Brief gefälscht! In der Erkenntnis, daß er für eilige Leser nicht deutlich genug gewesen sei, gab Carl Justi nach Erscheinen der zweiten Auflage nachstehende Erklärung ab (Kunstchronik 1905/6, S. 246):

„In meinem Velazquez hatte ich, bei Gelegenheit seiner ersten italienischen Reise, eine Schilderung des Eindrucks geben wollen, den die damalige römische Welt auf einen fremden, spanischen Künstler gemacht haben mußte. Und als ich dann die für ein Kapitel „Rom im Jahre 1631" gesammelten Daten überblickte, schien mir das daraus zu gestaltende Bild wie gemacht für die Fassung in Form eines Reisejournals. Der Nachgiebigkeit gegen diesen formalen Reiz verdankt die Episode im I. Band Seite 284 ff. (2. Aufl. Seite 238 ff.) ihre Entstehung. Nachdem die Erzählung den Reisenden in seine römische Herberge gebracht, überläßt sie ihm selbst für einige Seiten die Feder.

Natürlich ist es mir nicht im Traume je eingefallen, diesen Reisebrief meinen Lesern als ein neuerdings entdecktes und übersetztes Fragment aus der Feder des Velazquez aufhängen zu wollen, noch dachte ich, daß es aufmerksame Leser dafür halten würden. Was es damit für eine Bewandtnis habe, war ja klar zu ersehen aus dem Fehlen dieser Urkunde in der literarischen Quellenübersicht am Eingang meines Werkes, und aus der Abwesenheit eines Abdrucks des kostbaren Originals in der Kollektion der von mir gefundenen Dokumente an dessen Schlusse. Ein so kapitales Ineditum eines Mannes, von dem kaum mehr

vierundzwanzig Säulen, dem Janusbrunnen in der Mitte, und den vier hehren Marmorgöttinnen in den Ecken, gleich Feen, welche die Geheimnisse dieses Wunderalcazar hüten; die schattigen runden Nischen der oberen Galerie mit den vierundzwanzig Büsten römischer Kaiser; der Garten mit der Grotte der Susanna, den Brunnen und den drei Hallen, mit den Mauern voll Inschrifttafeln und Reliefs des ehrwürdigen Altertums; die Heroen und Götter auf Saulenschäften von Porphyr, Verde und Marmor; die Halle des Prätoriums von Jerusalem, mit den schimmernden Azulejos, den Wappenschildern darin und der

Schriftliches existiert als die paar Signaturen seiner Ölgemälde, urplötzlich, ohne jede Note, wie aus der vierten Dimension auftauchend, und im reinsten selbstgezogenen Hochdeutsch — eine starke Zumutung an die Einfalt! Auch hoffe ich, die spanischen Stilformen des 17. Jahrhunderts so weit zu kennen, um zu wissen, daß eine täuschende Imitation dieser Art mit einem ganz anderen technischen Aufwand hergestellt werden mußte. Und so scheinen den Scherz auch die Leser in diesen Jahren seit 1888 aufgefaßt zu haben, das heißt etwa wie die fingierten Reden alter und neuer Historiker. Man hat hierorts keine Erkundigungen eingezogen über die Herkunft des Schatzes, dagegen bekam ich oft bei Gesprächen über mein Buch, wenn die Rede auf den Reisebrief kam, zu hören, wie bald man hinter der hispanischen Maske das Gesicht des wahren Autors erraten habe — nicht bloß mit allen kritischen Hunden gehetzte Gelehrte, auch ungelehrte Damen von Geist und Witz.

Ich will jedoch nicht verkennen: es gibt Leser, besonders solche, die das Buch, nicht in der Lage es im Zusammenhang zu lesen, nur an der Hand des Registers etwa benutzen wollen. Und solche könnten doch momentan jenen Abschnitt ernst nehmen und in diesem Sinne gebrauchen. Dergleichen ist nun wirklich vorgekommen. Und so hielt ich es für angezeigt, diese ausdrückliche Erklärung über den Zusammenhang und Zweck des Reisejournals, sowie des analogen, in demselben Band abgedruckten, anonymen Gespräches über Malerei zu veröffentlichen.

Bonn, Februar 1906. *Dr. C. Justi."*

Vielleicht haben nicht viele den Humor in dieser Erklärung verstanden und auch nicht die Enttäuschung. Jedenfalls hat sie den Verfasser nicht vor allerhand Anfragen geschützt, und nicht vor erneuter Entdeckung seiner Fälschungen. Noch vor kurzem erschien in einer großen Pariser Zeitung ein Artikel mit fett gedruckter Überschrift „un faussaire bache". Da hätte man immer solchen Respekt vor diesem Muster deutscher Wissenschaft gehabt, und nun stelle sich heraus, daß der vermeintliche Gelehrte ein Fälscher war! Der Verfasser des Artikels erzählt, wie sein Gesellschafter wiederholt an Carl Justi geschrieben habe, wo sich das Original des Briefes befinde, keine Antwort! Als er aber schrieb, er wolle ihn nächstens persönlich aufsuchen, kam sofort die Antwort, er habe den Brief selbst verfaßt. Auch dies widerspruchsvolle Verhalten hat der Franzose offenbar nicht verstanden.

vergoldeten Alfarje- [getäfelten] Decke; der Hahn des Petrus; die Kapelle, noch erbaut in der alten Weise der Crestería; das Treppenhaus mit der Kuppel und ihrer Artesonadowölbung [Stalaktiten]; endlich die alten und neuen Juwelen christkatholischer Malerei; — wahrhaftig, hier verstehe ich zum erstenmale nicht, warum wir uns über die Kürze des Lebens beklagen. Denn haben wir nicht Jahrhunderte durchlebt? Der dies Werk ersann, muß etwas von der heimlichen Kunst des Don Yglano von Toledo besessen haben.

Lope. Mein Auge späht vergebens nach einem Bildnis des Erbauers zwischen so vielen in diesem Saal.

M. Francisco. Die Marmorgestalten des D. Pedro Henriquez und seiner Frau Doña Catalina de Rivera findest du in der Karthause[1]); sein Sohn hat sie in Genua selbst bestellt, auf dem Rückwege von seiner Pilgerfahrt nach Jerusalem. Hier legte er auch nach selbstabgenommenen Maßen, die große Station an, die von seinem Hause bei S. Esteban durch das Carmonator nach dem Humilladero der Cruz del Campo führt[2]). Auf jener Reise hatte sich ihm angeschlossen Juan de Encina, der päpstliche Kapellmeister, der die Kunst des Plautus und Terentius bei uns wieder ins Leben rief[3]). In jener Karthause sind noch andere Grabmäler seiner Ahnen, die alle die Eigenschaften besaßen, mit

[1]) Die Karthause de las cuevas am Guadalquivir, gegründet 1401 vom Erzbischof Gonzalo del Mena, war ein Museum der Skulptur. Die Franzosenkriege und noch mehr die barbarisch ausgeführte Exclaustration hatten sie beraubt und dem Untergang überantwortet, vor dem sie nur ihre Einrichtung zur Tonwarenfabrik durch den Engländer Pickman rettete. Außer den Resten der Rivera, ihrer Beschützer, schloß sie einst die des Kolumbus in sich, bis zu deren Überführung nach Westindien.

[2]) Diese Denkmäler sind bei der Aufhebung der Karthause in die Kirche des ehemaligen Profeßhauses der Jesuiten, jetzt Universidad, versetzt worden. Das „Haus des Pilatus" ist der vom Volksmund eingeführte Name des Familienpalastes der Henriquez de Ribera, später Herzöge von Alcalá; er ist dann an die Medina Celi übergegangen. Dieser Bau ist das bedeutendste Denkmal der Verbindung der christlich-maurischen (mudejar) und des gotischen, und beider mit dem Renaissancestil, in Andalusien. Sein Gründer war D. Pedro Henriquez (gest. 1519); den meisten Anteil an dem Bau aber hat wohl dessen Sohn D. Fadrique (gest. 1539), dessen Namen mit der Jahreszahl 1533 auf einer Portada steht. Er zog am 4. August 1519 in Jerusalem ein. Auf der Rückreise, in Genua, bestellte er jene prachtvollsten Proben der Renaissanceskulptur in Spanien, bei Pace Gazini und Antonio Maria de Aprilis de Charona. S. den Artikel, Lombardische Bildwerke in Spanien, Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen 1892. Vollendet und mit antiken Skulpturen ausgestattet hat den Palast dessen Neffe D. Per Afan, erster Herzog von Alcalá und Vizekönig von Neapel, wo er 1571 starb.

[3]) Von Schack, Geschichte der dramatischen Literatur I, 146.

denen Staaten geschaffen und gemehrt werden, und edle Häuser für jahrhundertlange Dauer gegründet. Auch das Bildnis des Vollenders dieses Hauses, D. Perafan de Rivera, findest du dort, von welscher Meisterhand graviert in der Bronzeplatte über seinem Pantheon. Welcher Herrschergeist in der hohen Stirn, welche Strenge in Auge und Mund!

Jusepe. Hier nun befinden wir uns im Adyton des Baues, den der erste Marque. von Tarifa [D. Fadrique] vor nunmehr 98 Jahren vollendete, und nur sechs Jahre genoß! Denn hier seht Ihr die Urne, welche einst in der Trajanssäule verschlossen war, und die Asche des großen bätischen Kaisers, des Sohnes von Altsevilla bewahrte[1]). Die Asche zwar wurde verschüttet, als verwegene Neugier sie aufbrach (wie mir mein Großvater erzählte), sie vermischte sich mit der Erde des Gartens; zum Glück war es doch seine vaterländische, spanische Erde, zu der nun die Reste ihres großen Sohnes zurückgekehrt sind.

M. Francisco. Urna muy honrada! Aber wie war es möglich, daß die Stadt Rom sich diese kostbaren Erinnerungen und Reliquien entführen ließ?

Perez. Der heilige Papst Pius V liebte die heidnischen Erinnerungen und Bildwerke nicht und wollte das heilige Rom und seinen Palast von ihnen säubern. Er entfernte die Statuen aus dem Theater des Belvedere im Vatikan [1560] und schenkte sie dem Kapitol. Sein Vorgänger Paul III hatte bei dem Einzug des unbesiegten Kaisers Carl den Schutt um die Basis der Tranjanssäule wegräumen und zweihundert Häuser des Forum Ulpianum nebst zwei Kirchlein entfernen lassen; die hierbei gefundenen Bildwerke gab Pius V dem Neffen und Nachfolger des Erbauers dieses Hauses, dem ersten Herzog von Alcalá, D. Pedro Afan, der damals Vizekönig von Neapel war. Von ihm, einem warmen Liebhaber der Bildhauerei, sind alle diese Marmorwerke des großen Altertums hierher gebracht worden. Noch weit mehr würde hier versammelt sein, wenn nicht das Schiff, welches seine Schätze von Neapel hierherführte, von Korsaren gekapert worden wäre; diese warfen die Steine ins Meer. Darunter war die Sammlung der Vasen und Münzen des großen Antiquars Adrian Spadafora, und die Statue der Parthenope, die Jahrhunderte lang gegenüber der Kirche S. Stefano in Neapel stand. Dieser D. Perafan war nach dem Urteil der Italiener der beste Vizekönig den Neapel gehabt hat, er hat sein Leben unter den dreizehnjährigen Anstrengungen und Aufregungen seines Amts verzehrt. Er war staatsklug, fromm, ohne Wandel, und eifrig für die Rechte des Königs, auch gegenüber denen, wo am meisten Mut und Weisheit dazu gehört, sie zu verfechten. Von den Bauten, Straßen, Brücken und Brunnen, die er geschaffen, reden zahlreiche Marmorverse im ganzen Reiche, und

[1]) Diese Legende erzählt Zuñiga in den Annalen von Sevilla (III, 297).

zugleich von der jetzt unter uns verlorenen Eleganz, mit der er die Sprache Ciceros und Lucans schrieb. D. Perafan war der Großoheim des jetzigen Herzogs, der 1584 geboren ist und schon als Kind seinem Großvater, als dritter Herzog, folgte. Aber ihn kennt niemand besser als unser Freund.

M. Francisco. In der Tat hat mein hochverehrter Gönner, und ich darf wohl sagen Freund, alle Tugenden seiner Vorväter geerbt. Er ist ein vollkommener Lateiner, Doctor en letras, und führt auf seinen Reisen nicht nur eine ansehnliche Bibliothek, sondern auch Gelehrte und Künstler mit sich. Don Fernando ist sogar selbst Maler. Als er Urban VIII im Jahre 1625 in außerordentlicher Gesandtschaft die Glückwünsche unsers Königs zu seiner Thronbesteigung nebst kostbaren Geschenken spanischer und indischer Kunst überbrachte, empfing ihn S. H. in der Sala Regia von S. Pedro. Er führte seinen Maler Diego Cincinnati bei dem Papste ein, den Sohn jenes Romulo, den wir alle aus dem Eskorial kennen. S. Heiligkeit ließ sich von ihm aufnehmen, in ganzer Figur, im Sessel, und machte ihn zum Ritter des Christusordens.

Jusepe. Unsere Bibliothek hier ist voll von Zeugnissen seiner Liebe zu den Wissenschaften und Künsten. Da steht die 1607 in Rom gedruckte Übersetzung von Tassos Aminta, die unser Juan de Jauregui ihm widmete. Sie liest sich wie ein zweites Original. Hier unseres alten Komödiendichters Juan de la Cueva Examen poético, das einzige Lehrbuch der Dichtkunst, das wir besitzen, mit derselben Widmung vom Jahre 1606. Jene Reihe dort von dreißig Folianten enthält die Schriftstücke und Privilegien, die er selbst, in Familienangelegenheiten am Hofe verweilend, in den Archiven der Benediktiner- und Zisterzienserklöster Kastiliens gesammelt hat. Ein großer Teil der Bibliothek aber stammt von dem gelehrten Hebraisten und Gräzisten, dem Doktor Lucian Negron, dem die Prüfung der Bücher für das hl. Uffiz oblag, und der die Bücherei des Meister Ambrosio Morales, des Historiographen der Krone Kastiliens und Philipps II, überkommen hatte. — Hier liegt ein ganz neues Büchlein, gedruckt zu Neapel in diesem Jahr: La Favola di Mirra, in Ottave rime; es stammt von seinem Sohne Don Ferrando, der fast noch ein Knabe ist. Aber noch mehr interessiert uns Künstler dies italienische Tagebuch unsers Luis de Vargas, des Lichts der Malerei, toskanisch geschrieben. Darin hat er alles gezeichnet, was er dort sah, Städte, Tempel, Trachten und Hosterien, und wenn er müde war, die Karawanen und Maulesel.

Lope. Was ist das für ein seltsames Bild an der Wand dort, über dem Büfett mit den Münzen, Medaillen und Ringen?

M. Francisco. Es stellt eine griechische Hochzeit vor, und ist die genaue Kopie des schönsten und größten Gemäldes, das aus dem griechischen Altertum auf uns gekommen ist. Selbiges wurde unter Papst

Paul V im Jahre 1606 beim Ausgraben eines verschütteten Hauses in der Nähe des Palastes von Monte Cavallo an einer Wand entdeckt, und die Freskofarben waren damals wie neu, obwohl sie 1600 Jahre alt waren. Der Neffe Clemens' VIII, Kardinal Pedro Aldobrandini, hat es in einem Speisesaal seines dortigen Gartens aufgestellt und durch hölzerne Türen geschützt. Dies weiß ich aus einem Briefe des Herzogs vom Jahre 1625 an mich, in dem er das Bild genau beschreibt; die Kopie hat er damals in Rom anfertigen lassen. Die kleinen Tafeln zur Seite stammen ebenfalls aus Rom und sind Mosaikgemälde; der Papagei zwischen Kirschen und Blumen ist antik, der hl. Franciscus modern. Damals ließ der Papst die metallene Decke des Pantheon abbrechen, um sich von der Bronze sein Grabmal gießen zu lassen, nebst Kanonen für die Engelsburg; eine Reliquie ist dieser mächtige Nagel, anderthalb Ellen lang, den der Herzog damals kaufte[1]). Er bereiste ganz Italien und besonders Venedig.

Lope. Ich bin gespannt darauf, was der Herzog aus Neapel mitbringen wird. Er wird gewiß nicht mit leeren Händen zurück kommen.

Jusepe. Als er am 26. Juli 1629 dort einzog, wurde er als der Friedensengel des Reichs begrüßt, und als er abreiste, begleiteten ihn die Segnungen des Volks... Er ist schon seit dem Sommer in Spanien.

M. Francisco. Ist er denn so bald abberufen worden?

Jusepe. Nicht förmlich abberufen. Über der Sache schwebt noch ein Geheimnis. Als die Königin von Ungarn im vorigen Jahre in Neapel erschien, kam es zwischen unserm Vizekönig und dem Mayordomo mayor Ihrer Majestät, seinem Vorgänger, zu Meinungsverschiedenheiten. Der Herzog von Alba verklagte ihn in der Folge in Madrid. Er ward zurückberufen, um sich persönlich zu rechtfertigen; sollte aber sein volles Gehalt von 20 000 Dukaten fortbeziehen, und Emanuel Graf Monterey inzwischen das Reich verwalten. Aufgebracht und seiner guten Sache sicher, machte er sich so eilig auf den Weg, daß man für gut fand, ihm zwei Kuriere nach Valencia und Barcelona entgegenzuschicken, mit der Weisung, sich vorläufig zwölf Meilen im Umkreis von der Hauptstadt fernzuhalten. So wohnt er jetzt in Guadalajara. Die Verwandten hoffen seine Wiedereinsetzung, für die auch der Kaiser und der König von Ungarn ihren Einfluß verwandt haben. In der Tat schrieb er Ende September hierher von Madrid, wohin er gerufen worden war und im Kloster S. Felipe inkognito wohnte. Er hatte eine zweistündige Audienz bei dem Conde Duque gehabt; und erwartete nach einiger Zeit zum

[1]) Novoa in den Documentos inéditos 77, 140. — Ha regalato sua santità di diverse gentilezze di Spagna, e dell' Indie ancora.. Il duca d'Alcalà è partito questa mattina per Napoli. Deve anco giunger a Venezia per curiosità di visitar cotesta città prima del suo incaminarsi in Spagna. Depeschen des venezianischen Gesandten vom 6. September 1625 und 14. Februar 1626.

Handkuß befohlen zu werden und dann nach Neapel zurückzukehren. Aber die Don Gaspar kennen, zweifeln sehr daran. Denn die Anklage Albas dürfte wohl von dem Minister nur als Vorwand in Szene gesetzt worden sein, der seinem Schwager, dem Grafen Monterey längst das Vizekönigtum versprochen haben soll. Don Emanuel ist am 14. Mai am Posilipp gelandet und wird sobald nicht fortgehn.

Lope. Dann können wir wohl hoffen, daß der Herzog für immer zu uns zurückkehren wird, denn

> Nápoles, tan excelente,
> por Sevilla solamente
> se puede, amigo, dejar.

[Tirso de Molina, El Burlador de Sevilla II.]

Jusepe. Doch die schon sinkende Sonne des Wintertags erinnert uns, die noch übrigen hellen Stunden zur Besichtigung der Zimmer mit Gemälden zu verwenden. — — Hier befinden wir uns in dem Kabinett (camarin), wo unser Herzog gern verweilte; die Deckengemälde, die, wie ich sehe, schon aller Blicke auf sich gezogen haben, sind Ovids Metamorphosen entlehnt und das kühne und gelehrte Meisterwerk unseres „bätischen Apelles" [S. 103].

M. Francisco. Meine jungen Freunde werden sich vielleicht wundern, mich auf dem Wege dieser heidnischen Darstellungen anzutreffen, wie sie die Kabinette der Großen dieser Welt anfüllen. Diese Werke atmen oft ebensoviel Leben und Üppigkeit wie Zeichnung und Kolorit. Sie erringen nicht nur hohen Lohn, sondern noch größern Ruhm. Ich beneide ihnen keineswegs solche Ehren und solchen Gewinn [Pacheco I. 354].

> que en ley del arte vale un tesoro,
> en la de Dios él sabe lo que costa (Argensola).

Aber der Herzog war vor Jahren für diese Werke der Italiener sehr eingenommen, und legte mir Zeichnungen und Kupfer von Jorge und Diana Ghisi nach den Gemälden Julio Romanos im Palast del Té zu Mantua vor, um mir einen Begriff zu geben von der Manier, in der er diese Fabeln gemalt haben wollte, bei denen er übrigens symbolische Gedanken im Sinne hatte. — Aber was ist das für ein neues Bild, das dort an der Wand steht?

Jusepe. Es ist der Ritter Sankt Georg mit der Infantin und dem Drachen, ein Versuch meiner Base hier, S^itra^ Guadalupe de Ynsausti é Iztueta, die vor sieben Jahren mit ihrem Oheim, Musiker des Königs, bei des letzteren Reise nach Andalusien hierher kam, wo Alonso Vazquez auf ihr schönes Talent aufmerksam wurde. Sie wohnt bei dem

Oheim im Alcazar, wo der Conde Duque, der dessen Alcaide ist, ihm den Posten eines Portero mayor gegeben hat.

M. Francisco. Die Señorita verdient alles Lob. Das Mädchen ist in der guten Manier gezeichnet; das Motiv des windgeschwellten Gewandes ist gar nicht übel. Es erinnert mich an eine schwebende Muse, die in Santiponce vor mehreren Jahren in einer römischen Grotte aufgedeckt wurde. Bei dem Perseus scheint sie den schönen Stich des Cornelio (Cort) benutzt zu haben, den dieser nach einem Gemälde des größten Miniaturmalers aller Zeiten, des Mazedoniers Julius Clovius im Jahre 1578 in Kupfer gearbeitet hat. Solche Benutzung welscher und flämischer Kupferstiche ist bei unsern Malern sehr üblich, und bei den ersten Versuchen in der Komposition, wie hier, sogar ganz in Ordnung; anders muß unser Urteil freilich lauten, wenn wir berühmte Meister sich auf diese Art die Erfindung erleichtern sehen.

Lope. Ihr sagtet Perseus, Meister?

Tisbe. Es ist nicht der hl. Georg, sondern eine Geschichte, welche ich in unserm in diesem Jahre wiedereröffneten Coliseo aufführen sah, El Perseo, Tragikomödie von Lope de Vega. Es ist der Halbgott Perseus, der die Tochter des Königs Cepheus, Andromeda, am Strand von Joppe von dem Drachen befreit.

M. Francisco. Ihr könnt die Geschichte lesen in Ovids Transformaciones, IV. und V. Buch, von dem die Übersetzung des Antonio Perez de Sigler in der Bibliothek ist, gedruckt zu Salamanca im Jahre 1580.

Tisbe. Komisch ist es doch, wie die blinde Heidenwelt in ihren Fabeln die Geschichte unseres heiligen Ritters so genau nachgeäfft hat, — noch ehe sie geschehen war.

M. Francisco. Diese Geschichte des hl. Georg mit dem Drachen, mein Kind, verdient keineswegs das Ansehn der durch das Zeugnis glaubwürdiger Schriften und die Überlieferung unserer Kirche geheiligten Historien. Von der sechsten Synode ist das Lesen seiner fabelhaften Legende sogar verboten worden. Pius V hat die besondere Lektion von ihm im Brevier streichen lassen. Damit will ich nicht sagen, wie die Ketzer sich erdreistet haben zu behaupten, daß S. Georg nichts weiter sei als jener erdichtete Halbgott, den die Nachgiebigkeit gegen den Aberglauben mit dem Heiligenschein umgeben habe. Gelebt hat er allerdings. Die Wahrheit, wie sie Baronius hat, ist, daß er unter Diocletian im Jahre 297 durch Abschlagung des Kopfes die Palme des Märtyrtums errungen hat. Er trieb mit dem Kreuzeszeichen die Teufel aus den Götzenbildern des Apollo und bekehrte die Kaiserin Alexandra. Das Bild aber mit dem Drachen ist keine Geschichte, darf indes von uns als heiliges Sinnbild beibehalten werden. Der Drache ist der höllische Feind, aus dessen Rachen er durch die Predigt des Evangeliums viele Seelen befreite. Das Mädchen mit dem Lamm ist die Kirche, die Braut des unbefleckten Lammes. Dieses Bild sollte uns daran erinnern, daß

wir als Soldaten Christi kämpfen sollen für den Glauben gegen Ungläubige und Ketzer.

Lope. Ich freue mich, Meister, daß wir den hl. Georg doch noch malen dürfen, ohne Schaden für unsere Seele. Aber, um auf das Bild der Señorita zurückzukommen, Ihr scheint es doch etwas zu kühl gelobt zu haben. Die Andromeda hätte D. Pelegrin[1]) nicht graziöser zeichnen können. Wie sich die durchlebten Erschütterungen, das gegenwärtige Entsetzen, der Kampf von Furcht und Hoffnung, in dem bleichen, zarten Antlitz abspiegeln und mischen!

M. Francisco. O ja!.. Ganz brav!.. Freilich, ob die Sache auch in der Tat und Wahrheit sich so ausgenommen hat? Ich habe seit meinen frühen Jahren mit besonderer Neigung aus Büchern und dem Mund gelehrter Herren, besonders denen in der Casa profesa, gar vieles in Betreff der Wahrheit und des wörtlich authentischen Sachverhalts (puntualidad) der profanen Fabeln wie der heiligen Geschichten zu erforschen und zu erfahren getrachtet. Die, welche mir bei diesem Unternehmen meines Lebens geholfen haben, zu nennen, würde mich Zeit und Gedächtnis im Stich lassen. Auch unser Herzog hat mir, als er Vizekönig von Catalonien war, im Jahre 1622, wertvolle Zeugnisse in uralten Bildwerken geschickt für die größte meiner Entdeckungen, die Darstellung des Gekreuzigten mit vier Nägeln. — So erinnere ich mich grade über unsere Fabel ein Gespräch gehabt zu haben mit dem würdigen D. Francisco de Rioja, der Ehre dieser Stadt, dem tiefsinnigen Dichter, gelehrten Chronisten S. Majestät und Beisitzer des hl. Uffiz.

Tisbe. Seine reizenden Silvas über Nelke, Rose und Jasmin weiß ich auswendig.

M. Francisco. Da erfuhr ich zu meinem Erstaunen, daß diese Andromeda gar keine Griechin, sondern eine Äthioperin war. Wie ungenau ist es also, sie weiß und schön zu malen, — wie hier geschehen ist. Indes daß die Maler die Lügen vermehren, ist nicht so erstaunlich, und in der Poesie kann man eher Toleranz üben als in den Geschichten unseres Glaubens.

II

DIE ALTEN UND DIE JUNGEN

Tisbe. Wie muß man es nur anfangen, um solche Fehler zu meiden, und sich vor dem Unglück einer Zensur des heiligen Amts zu behüten?

M. Francisco. Wenn ich meine eigene Praxis anführen darf — und ich kann mich rühmen, auf diesem Wege für einige hochbedeutende

[1]) Pellegrino di Tibaldo de' Pellegrini aus Bologna, geb. 1527, gest. 1591, der Maler der Bibliothek des Escorial.

Vorwürfe ganz neue, abweichende Darstellungen zuerst gefunden zu haben, denen die ausführliche Billigung einer Reihe eminenter Autoritäten zuteil geworden ist — so würdet Ihr, wenn Euch eine Historie aufgetragen ist, zunächst aus Büchern und von Gelehrten Aufschluß suchen über die Art, wie sie darzustellen ist. Seid Ihr darüber im Reinen, so baut das Ganze im Geiste auf und bringt es sofort aufs Papier. Macht aber mehrere, drei bis vier solcher Ideen (intentos), und wählt aus diesen nach Eurem eigenen und der Gelehrten Urteil die besten aus.

Lope. Ihr sagtet doch selbst einmal, Meister, daß diese Gelehrten, Nichtkünstler, die sich darauf beschränken von der Kunst sprechen zu lernen und über die Arbeit und Übung der Hand sich erhaben dünken, den Künstlern unausstehlich (molestos) sind. Wie oft haben nicht wir, sondern die Knaben, welche die Farben reiben, gelacht über ihre ebenso zuversichtlichen wie ungereimten Urteile und die wunderlichen Ausdrücke dieser Kenner, die mit sehenden Augen blind zu sein schienen.

M. Francisco. Da hast du freilich so recht! Der größte Gelehrte, den Sevilla und vielleicht die Halbinsel je besessen hat, der Urheber der großen Polyglotte Philipps II, Arias Montano, unser wortgewaltigster und geschmackvollster Dichter Herrera, und selbst der beste Beurteiler der Malerei unter den Laien, den ich gekannt, mein verehrter Freund Francisco de Medina, alle diese drei haben sich einst vor meinen Augen aufs gröblichste verhauen. Jener erste Sprachkenner seiner Zeit setzte den Villegas[1]) über die größten Maler in Italien und Flandern, von dem doch weder im Leben noch im Tode gesprochen worden ist. Der Herzog Don Fernando machte eine Ausnahme, die Bescheidenheit des so großen und einsichtsvollen Fürsten hat mich oft gerührt. — Ein Beispiel von der Schwierigkeit des Kennerurteils ist dieses Bild der Kreuzigung.

Lope. Das würde ich unbedingt für eine Arbeit des berühmten Flamenco erklären, der den Retablo mayor von S. Ana in der Triana gemalt hat, und jetzt sehe ich auch den Namen auf dem Rahmen.

M. Francisco. Auch ich schrieb es Maese Pedro[2]) zu, als es mir der Herzog zeigte, der es selbst bei dem reichen Kaufmann Pedro de Yebenes gefunden und teuer erworben hatte. Später aber fand sich anderswo ein altes Familienbild, welches übrigens härter und weniger gut, sonst aber absolut übereinstimmend gemalt, und das Original war. Indes beschlossen wir den Namen Campaña doch darauf zu lassen.

Lope. Aber warum sollen denn also wir Wissenden uns mit einem

[1]) Pedro de Villegas Marmolejo, geb. 1520 zu Sevilla, malte die Heimsuchung Mariae in der Kathedrale und den Englischen Gruß in S. Lorenzo, gest. 1597. Vgl. Pacheco, Arte II, 153 f.

[2]) Pedro de Kempeneer (aus Kempen) genannt Pedro de Campaña, der bekannte Maler aus Brüssel; ebenda.

Consejo der Unwissenden umgeben? Eingeweihte die anhören, welche sich in den Vorhöfen der Kunst herumtreiben?

M. Francisco. Die Gelehrten sollen ja nicht über die Kunst mitreden, nur die Wahl und Disposition der Geschichte und das Übliche sollen sie nach Quellen und Gründen bestimmen. Ich zeige stets die Ideen zu meinen Historien einem Priester und befolge seinen Rat... Danach soll man die schönsten, zweckentsprechendsten Köpfe aus der Natur aussuchen und in Öl auf Papier und imprimierte Leinwand malen, in den erforderlichen Gebärden. Dagegen die Extremitäten, wie Arme, Hände, Beine, und das übrige Nackte braucht man blos nach der Natur auf blaues Papier mit Kohle, Rotstift oder Kreide zu zeichnen und die Lichter weiß aufzuhöhen. Was die Gewandung betrifft...

Lope. Dieser Weg, wenn ich mir erlauben darf Euch zu unterbrechen, Meister, scheint mir denn doch ein wenig umständlich, jedenfalls paßt er nicht zu jedermanns Temperament. Mich dünkt, das Feuer der Eingebung, der Brio, ohne den das Werk, wie Leonardo zu sagen pflegte, zwiefach tot ist, müßte auf dem langen Wege erkalten. Die helle Flamme dieses göttlichen Feuers wird an den Studien und Versuchen sich verzehren, und für die Hauptsache, die Malerei, werden kaum ein paar glimmende Kohlen übrig bleiben. Ich würde bei meiner Jugend Euch nicht so ins Angesicht zu widersprechen wagen, wenn ich nicht jetzt viele unserer Maler ein ganz anderes Verfahren befolgen sähe, und mit dem größten Erfolg bei den Aficionados. Sie meinen, wenn man sich hinreichende Richtigkeit des Auges und Sicherheit der Hand in der Nachahmung der Natur erworben habe, dann möge man mit dem ausgedachten Bilde im Kopf nur getrost und ohne weitere Präliminarien die Leinwand mit Farben bedecken. So hat es Zorzon gemacht, wie ich in den Malergeschichten des Meisters von Arezzo gelesen habe.

M. Francisco. Wer dir das gesagt hat, hat dir einen recht liederlichen Rat gegeben, mein Junge. Leider hat die Sucht nach dem leidigen Mammon, die stärker ist als die Ehre der Wissenschaft, gar viele heute auf diesen beklagenswerten Weg der Leichtigkeit verlockt. Er schmeichelt der Bequemlichkeit, und oft ist die letzte Triebfeder erbärmliche Faulheit [miserable negligencia. A. a. O. I, 409].

Lope. Ihr ereifert Euch, Meister, und richtet strenge. Ihr wißt selbst am besten wie wenig dies Euer Richten vielen gegenüber gerecht ist. Was ich sagte, habe ich von einem Manne, den Ihr und die meisten nicht liebt, von dem aber Unbefangene aller Farben sagen, daß die seinige die Malerei der Zukunft ist, und einer großen Zukunft.

M. Francisco. Lassen wir die Personen und die Beweggründe! A fructibus eorum cognoscetis eos. Sehen die Schulen heutigen Tages nicht aus wie die Sekten der Ketzer? Statt der Einheit der alten Zeit, die der Einheit des Glaubens glich, schlägt jeglicher seinen eigenen Weg ein,

wie die Füchse des Simson, von denen unser göttlicher Dichter Prudentius sagt:

sic callida vulpis
nunc haeresis flammas vitiorum spargit in agros (Diptychon 18).

Da sind Lehrer, welche die einfältigen Schüler belehren, nein, verkehren (instruyendo, no, destruyendo), mit geborgten Umrissen, ohne Übung im Zeichnen, frisch drauf los Gemälde zu komponieren. Ja ich kannte einen, und er bildete sich ein, kein kleines Ingenium zu sein, der seinen Jüngern verbot, nach Vorbildern zu zeichnen, sie antrieb, ohne Grundsätze, ohne Wissen und Nachahmung, Ungereimtheiten aufs Papier zu bringen, wie sie ihnen durch den Kopf fuhren. Indes, ich will nicht zornig werden ... ich weiß, daß du die Arbeit nicht scheust. Du weißt was Apelles meinte: Wenn du es auch nicht gesagt hättest, dein Werk sagt mir, wie schnell du es gemalt hast. Wer Raphael nachahmen will, der muß ein Leben lang zeichnen ...

Lope. Ihr nennt uns immer Raphael, Michelangelo und Durero. Das waren göttliche Männer, ohne Zweifel. Aber sollen wir denn ewig bei den Italienern in die Schule gehen? Wir haben es nun ein Jahrhundert lang getan. Sagt nicht Euer Bonarroti selbst: Wer immer nachfolgt, kommt nie voran. Sie hatten längst ihren Dante und Petrarca, nun haben auch wir unsern Garcilaso und Herrera. Wir haben freilich einen Raphael, wie die Valencianer ihren Juanes nennen, einen Michelangelo, wie Berruguete heißt, einen Tizian in Sanchez Coello. Sollten wir nun nicht auch Maler bekommen, die wie der Autor der Geschichte des sinnreichen Junkers der Mancha, nur sich selbst ähnlich sind? Sollten vor allem wir Andalusier, hier im reichsten, schönsten, gottseligsten und lustigsten Sevilla nicht unsre eignen Pfade zum Tempel des Ruhms und der Unsterblichkeit finden können?

M. Francisco. Ein schöner Pfad zum Tempel der Unsterblichkeit! Nicht nur das Schöne verachten sie, es scheint ihre Hauptsorge, Häßlichkeit und Wildheit und blöde Dummheit zu erkünsteln! [a. a. O. I, 394.] Wie eine Sage klingt es, was ehedem von der Kunst gesagt wurde: ein Mittel und Werkzeug sei sie zum höhern Flug. — Jene Titel übrigens sind nur poetische Ausdrucksweisen. Wenn mich der Phönix [Lope] den latischen Apelles nannte, so war dies gewiß für mich zuviel Ehre, wie ich selbst denn mit mehr Recht den Mudo den spanischen Apelles nannte.

Lope. Doch nicht alle malen erkünstelte Häßlichkeit. Oder nennt Ihr diese Aldeana (Bauerin) häßlich und wild, die uns so oft für Engel gedient hat. Da steht sie, brünett (morena) mit ihrem gleichmäßig bräunlichen, matten Teint, schwarzen Augen, schwarzen Haaren (wie es Anakreon gern sah), etwas blöde, aber Kopf und Herz und vor allem die Zunge am rechten Fleck; naturwüchsig in ihren Manieren, nach

der Sitte ihres Dorfs. Was sagte Michelangelo zu jenem Spanier, der in Rom die Antiken kopierte? „Gibt es keine lebendige Menschen und Tiere in Spanien?" fragte er.

M. Francisco. Aber nun stellt einmal diese Dame von Alonso Sanchez daneben, oder hier Dª Juana Cortes, zweite Herzogin von Alcalá, die Luis de Vargas malte, mit ihrer weißen und rosigen Haut, Goldhaar, Saphiraugen, wie es die Dichter wollen, voll Verstand und Witz, angetan mit verschiedenartigen Stoffen, — ist sie nicht ein reizenderer Gegenstand fürs Auge, nimmt sie nicht den Geist ganz anders gefangen? Nein, mit dieser Königin und Herrin, die so schwer zu erobern ist, wegen ihrer Hoheit, kann es denn doch dein Modell nicht aufnehmen.

Lope. Dennoch scheint mir diese Labradora von mehr spanischem Blut, als manche Prinzessin von Geblüt. Nehmt es nicht übel, diese Römerinnen, nach deren Vorbild wir unsere gemeine spanische Natur veredeln sollen — ich zweifle nicht, daß wir am Tiberufer allen Beistand S. Antonius des Abts gegen ihre Blicke anzurufen nötig haben würden — aber hier, an die Ufer des Baetis verpflanzt, scheinen sie mir etwas welk geworden zu sein. Ich begreife nicht, daß Euer spanisches Blut nicht in Wallung kommt, wenn vor unsern Augen, wie kürzlich hier in Sevilla geschehen, wo wir die estatuas estofadas eines Montañes verehren, zwei spanische Bildhauer, J. Bª Vasquez und Diego de Pesquera Kupferstiche der beiden Zuccaro in Stein nachahmten [a. a. O. I, 68].

M. Francisco. Hombre! Ihr werdet in der Tat mein Blut in Wallung bringen! es gibt keinen besseren Spanier diesseits der Sierra Morena als dieses graue Haupt. Ich war es der mein Leben damit zugebracht die Erinnerung und die Ebenbilder unsrer großen Männer der Nachwelt zu retten. Ich habe die Werke unsers größten Dichters vom Untergang bewahrt — obwohl es nicht meines Amtes war. Ich habe der guten Skulptur neues Licht und Leben gegeben. Ich bin es der die spanische Art vertritt in diesem Zeitalter des Verfalls. Und alle die großen Männer, die unser Spanien gehabt hat, von Alonso Berruguete bis auf Luis de Vargas, die Glorie unsers Vaterlandes, nachdem sie während ihrer besten Lebensjahre in Italien gearbeitet, erkoren sich, wie ihre Werke beweisen, den Weg des Michelangelo, des Raphael, der da voll ist von Zeichnung, von Schmelz (suavidad), Schönheit, Tiefe und Kraft, weit abgewandt von der verworrenen und gesudelten Malerei, die weder die Art der Alten nachahmt, noch die Wahrheit der Natur. Dadurch machten sie Spanien reich, gossen Licht aus, wurden von Königen geehrt. In ihnen sollen wir wie in einem Kristallspiegel unsere Fehler betrachten [a. a. O. I, 412].

Lope. Wenn es also ein Glaubensartikel der Kunst ist, bei den Italienern in die Schule zu gehn, gut, so sei es! Aber warum nennt Ihr immer nur Michelangelo, Raphael. Für unfehlbar haltet Ihr sie doch

auch nicht? Ihr stimmtet ja sonst ganz dem Aretino bei, der in Dolces Gespräch die heidnischen Fabeln und Unschicklichkeiten im Jüngsten Gericht einem strengen Gericht unterzieht.

M. Francisco. Das bezieht sich auf die Geschichte, nicht auf die Kunst. Es gibt keine körperliche Bewegung, die nicht in diesem bewundernswürdigen Werk ausgedrückt ist [a. a. O. I, 15].

Lope. Nun denn, Auktorität gegen Auktorität, Italiener gegen Italiener. Die Venezianer fallen wohl ebenso schwer in die Wage wie die Florentiner. Unser staatskluger König D. Philipp II, der sich am besten in seinem Reich auf Gemälde verstand, hat er sich nicht Jahr aus Jahr ein die Bilder Tizians kommen lassen? Und obwohl der hochselige Herr ebenso ökonomisch war, wie jener Alte von Cadore goldgierig, so sind sie doch immer gut Freund geblieben. Schon der unbesiegte Kaiser wollte nur von ihm gemalt sein. Und während jener den Pablo Veronese für den Escorial zu bekommen trachtete, hat er bereut Euern florentinischen Zuccaro gerufen zu haben und seine Bilder fortnehmen lassen. — Ich sehe hier keinen Tizian, wohl aber zwei schöne Bassanos. Das ist ein Tiermaler, so ausgezeichnet, daß es oft sicherer ist, seine Bestien nachzuahmen, als die auf dem Felde, weil er sie auf eine so leichte und praktische Manier gebracht hat. Stehen nicht seine Skizzen höher im Preis als die mühsam ausgeführten Werke andrer?

M. Francisco. Ein großer Maler, der Bassano! wer bezweifelt es? Von Hirtenstücken, Vieh auf der Weide; ein vortrefflicher Mann. Alle seine Figuren haben eine Tracht, die Volkstracht der Zeit, und die muß für alle Historien herhalten, wie auch dieselben Modelle für alle Figuren dienen. Denn der Greis, der Knabe, das Kind, das Weib, sind dieselben Gestalten, in allen Handlungen: und da gebraucht er freilich mehr Tuch als Nacktes, mehr Schuhe als Füße, er zeigt kaum einen. Die Sachen sind das Entzücken der Bezahler; aber ich frage, was ist das alles im Vergleich mit der Tiefe und Großheit des Nackten eines Michelangelo! — Das gebe ich zu, daß diese Venezianer verstanden haben, Schule zu machen. Da haben wir unsern Pedro Orrente, einen wackeren Historienmaler, der indes entdeckte, daß er seine Rechnung besser finde auf den Pfaden des Bassano. Ich beeile mich hinzuzufügen, daß er seine eigene Manier hat, nach der Natur. Mit solchen Nachahmungen nähren sich viele Maler heutzutage. Des Bassano Art bleibt ja sozusagen an den Leuten kleben, ohne daß sie sich besonders anzustrengen und viel zeichnen zu lernen brauchen [a. a. O. I, 410]. Das geht nicht so bei allen. In Rom verbietet man den Knaben nach Michelangelo zu zeichnen.

Lope. Von Tizian könnt Ihr das mit den Schuhen nicht sagen. Da seht seine Danae, seine beiden Dianen, seine Antilope, seine Venus, die Seine Majestät im Alcazar verborgen hält. Ist da vielleicht das lautere Schönheitsgold mit den erdigen Schlacken der Spinnerei und Schusterei versetzt? Hat nicht Euer Michelangelo selbst von ihm gesagt, als er

S. Heiligkeit Paul III aufnahm, daß Er allein malen könne? Und ist Tizian nicht der Erfinder jener bestrickenden Manier, die heute alle Künstler und Kenner anbeten? Der pintura á borrones? Sagt man nicht bei uns, wenn Gemälde geistreich unausgeführt sind, es seien borrones de Ticiano?

M. Francisco. Ja Tizian ist das Haupt der venezianischen Akademie, und ihr größter Mann nach dem Bekenntnisse aller. Er ist, das sage auch ich, die Quelle des Kolorits, sein Pinsel eine zweite Natur. Mit dem Namen glaubt Ihr wohl einen Stoß geführt zu haben, der schwer zu parieren ist. Aber eben der Tizian hat in seinen besten Jahren sehr vollendet gemalt. Und was man seine borrones nennt, sind zum Teil Meisterstriche (golpes), mit großem Geschick an passenden Stellen hingeworfen. Jene geklecksten Werke aber waren die Arbeiten seines Greisenalters. Ein Bruder des Alonso Sanchez, der in Tizians Hause gewesen war, erzählte mir in Madrid, Tizian habe oft ausgezeichnete Sachen zum Leidwesen derer die es mit ansahen, durch seine borrones verpfuscht. Bejahrte Maler kommen ganz natürlich auf solche borrones, um sich die Arbeit zu erleichtern. Aus Altersschwäche, und weil das ermüdete Auge und die zitternde Hand nicht lange bei der peinlichen Vertreibung der Farben aushält. Es kann auch vorkommen, daß jemand solche golpes anbringt, um mit Leichtigkeit zu prahlen, und die Mühe die es ihm gemacht hat, zu verstecken [a. a. O. I, 413 ff.]. Aber es kommt nicht her von einer neuen und aparten Meisterschaft.

Lope. Sollten wir nicht einmal von den Auktoritäten absehn und mit Gründen und Grundsätzen streiten?

M. Francisco. Nichts kann mir lieber sein. Beginnen wir also methodisch, mit den obersten Definitionen. Die Malerei ist die Kunst, welche lehrt mit Linien und Farben nachzuahmen.

Lope. Wenn also die Definition Ausdruck des Wesens der Sache ist, so gehört doch die Farbe zum Wesen der Malerei.

M. Francisco. Das leugne ich! Die Zeichnung ist die substantielle Form der Malerei. Die Farbe ist ein bloßes Akzidens. Polidor, ein sehr achtungswerter Maler, hat nur in schwarz und weiß gemalt, weil er annahm, daß diese Kunst in Helldunkel und Zeichnung beschlossen sei. — Die große Wirksamkeit der Farbe will ich damit jedoch keineswegs in Abrede stellen. Sie drückt der Kunst die letzte Vollendung auf. Aber das Kolorit fällt nicht unter unfehlbare Gesetze wie die Zeichnung, und gestattet folglich ein gewisses Maß von Willkür. Diese Willkür erhält noch einen bedenklichen Zusatz durch die Bequemlichkeit der Ölmalerei, die immer noch Wegnahmen und Änderungen gestattet. Zu Fresko und Tempera gehört völlige Sicherheit und Entschlossenheit. Deshalb pflegte, wie mir mein Gönner und Freund Pablo de Cespedes aus dem Mund von Ohrenzeugen erzählte, Michelangelo, der heilige Greis, zu weinen, daß man die Tempera aufgebe [a. a. O. II, 20]; mit der Malerei sei es

am Ende, sagte er. Auch Pablo meinte, ohne die Ölmalerei würden uns manche Pfuscher erspart geblieben sein.

Lope. Ich sollte meinen, gerade weil das Kolorit nicht nach Regeln zu lernen ist, müßte es schwerer und folglich edler sein. Mein hochverehrtes Vorbild, Domingo Theotocópuli, ein Sohn der Insel Kreta, groß geworden zu Venedig, als die Sonne der Kunst im Zenith strahlte, dann Herrscher der Malerei im kaiserlichen Toledo, hielt das Kolorit in der Tat für schwerer als die Zeichnung. Und der verstand zu zeichnen!

M. Francisco. Es war ein Paradoxon des Greco, und nicht sein ärgstes. Er sagte mir einmal, als ich ihn im Jahre 1611 in Toledo besuchte: „Michelangelo, der war ein guter Mann, aber malen hat er nicht gekonnt" ... Er entfernte sich von der landläufigen Ansicht der Künstler, weil er in allem ebenso absonderlich war, wie in seinem Malen [a. a. O. I, 318].

Lope. Überlassen wir indes die substantiellen Formen und Akzidenzen den Baccalaureis von Salamanca! Wir Maler können uns unter diesen tiefsinnigen Worten nun einmal nichts denken. Mir genügt, daß auch Ihr doch die Vollkommenheit unserer Kunst nicht ohne Farben denken mögt. Und was gehört nach Eurem System zur Vollkommenheit der Farbe?

M. Francisco. Doch wohl Schönheit oder Harmonie derselben, zarte Übergänge (dulzura), Hervorragung und Rundung. Aber die Rundung (relievo) ist das wichtigste, wie schon Leon Battista Alberti gelehrt und nach ihm Leonardo: sie entschädigt sogar, wie die Erfahrung zeigt, für das Fehlen der ersten zwei.

Lope. Diese Erklärung paßt mir vollkommen. Dann aber müßt Ihr auch zugeben, daß die Borromesmaler und Naturalisten in dem wesentlichsten Stücke die ersten sind. Nehmt jenen hl. Hieronymus des Jusepe Ribera, oder jenen Kopf des hl. Andreas dort: erscheinen nicht alle andern neben ihnen gemalt, und sie allein Leben?

Jusepe. In Osuna sah ich kürzlich in der Colegiata eine Kreuzigung, die der ebenso große wie unglückliche Don Pedro Giron[1], dorthin geschickt hatte, der mit seinem königlichen Auge diesen Mann entdeckt und aus seinem Dunkel hervorgezogen hat; und alles was sonst noch da war von Italienern, Fabrizio Santa Fede, dem Cavalier d'Arpino, habe ich ganz vergessen anzusehn.

M. Francisco. Ich leugne nicht, daß dieser Ribera heute in der Praxis der Farben den Primat behauptet und in Neapel mit seinen herrlichen Werken unserer Nation Ehre macht. Deshalb hat auch unser Herzog von Alcalá so viel von ihm an sich gebracht, als er bekommen konnte. Indes

[1] Don Pedro Giron, Herzog von Osuna, 1616–20 Vizekönig von Neapel, gest. 1624.

kannst du diesen gelehrten und präzisen Zeichner und Modellierer doch nicht mit deinem Greco vergleichen.

Lope. Gegen keinen habe ich Euch öfter, lebhafter sprechen hören als gegen den Greco, dessen grausame Sudeleien, wie Ihr sie nennt, uns zum warnenden Exempel zeigen, wie Originalitätssucht einen begabten Menschen an die Türe des Tollhauses führen kann. Aber müßt Ihr nicht selbst sagen, daß dessen Köpfe aus der Leinwand herauskommen und sprechen, trotz ihrer Schwefel- und Veilchen-Tinten und der schroff hingesäbelten Pinselstriche!

M. Francisco. Ich habe nicht in Abrede stellen wollen, daß dieser Grieche unter die Zahl der großen Maler gehört, und erinnere mich auch einiger Sachen von seiner Hand, so hervorspringend (relevadas) und lebendig, in seiner bekannten Manier freilich, daß sie denen der größten Meister gleichkommen [a. a. O. I, 393]. Aber damit ist für deine Sache nichts gewonnen, denn erstens —

Lope. Ich bin ganz Ohr!

M. Francisco. Erstens hat er nur aus Eitelkeit den Schein der Bravour erkünstelt. Ich habe selbst gesehn, wie er seine Gemälde nicht nur sorgfältig skizzierte, Kartons, Tonmodelle dafür anfertigte, sondern auch sie wiederholt übermalte. Was sagen dazu die Hoffärtigen und Bequemen? Solchen Fleiß trifft man bei Riesen, und Zwerge wollen mir kommen mit Leichtigkeit und Schnelligkeit? Also um genial zu scheinen, hat er die Bilder schließlich mit jenen golpes übersät, welche sie in den Elementarzustand zurückzuversetzen scheinen. Eigentlich heißt das arbeiten um arm zu sein.

Lope. Und Numero zwei?

M. Francisco. Numero zwei sehe ich gar nicht ein, warum das Relief nur auf diesem Wege zu erreichen sein soll. Wie willst du mir beweisen, daß das vollendete, das verschmolzene Bild weniger Relief haben müsse, als das skizzenhafte und gehackte? Correggio, der größte Kolorist meiner Ansicht nach, den ich mir in diesem Stück allezeit zum Muster vorgestellt habe [a. a. O. I, 419], wie er auch das Vorbild unseres großen Cespedes war, ist ebenso groß in Verschmelzung und sfumato. Aber wenn du ein Beispiel aus der jetzigen Naturalistenschule lieber willst, ist in diesem Gemälde der Artemisia Gentileschi, das ihr der Herzog in Rom abkaufte [a. a. O. I, 128], weniger Kraft und Relief, weil es so glatt ausgeführt ist?

Lope. Aber Ihr werdet doch nicht leugnen, daß es Können (valentia) und Geschick zeigt, viel und hurtig zu malen, ohne so viel Mühe. Die Malerei ist eine freie Kunst. Sie ist es, weil in ihr nichts sklavisches ist, nichts handwerksmäßiges. Sagtet Ihr nicht selbst, wenn wir über den Vorrang der Bildhauerei und Malerei disputierten, daß die letztere edler sei, weil ihr nicht so viel körperliche Arbeit anklebe? Darum ist sie des hidalgo würdig, und selbst Könige haben sie nicht verschmäht,

wegen der Gemütsruhe, der Sauberkeit, des Genusses, den sie beim Malen fanden. Endlich, für einen phlegmatischen Deutschen oder Holländer mag jene fleißige Manier passen, nicht für uns Andalusier, die mit einem hellen, raschen, glücklichen, feurigen Temperament vom gütigen Himmel beschenkt sind.

M. Francisco. Es gibt keinen königlichen Weg zur Meisterschaft, auch keinen andalusischen. Die größten, die in Wahrheit übermenschlichen Genies haben auch übermenschlich gearbeitet. Kunst bleibt Kunst wirkt nicht zufällig, um den Aristoteles doch noch einmal anzubringen.

Lope. Ich bestreite, daß die neue Manier weniger Kunst ist. Die Malerei á borrones, die auf das Sehen aus einiger Entfernung berechnet ist, hat ihre eigentümliche Kunst und Berechnung. Wir arbeiten mehr mit dem Kopf, um was wir schauen, das innere Gemälde, mit so wenig Arm- und Zeitarbeit wie möglich auf die Leinwand zu bringen. Omnes artes in meditatione consistunt, damit man sehe, daß ich auch zitieren kann.

M. Francisco. Deshalb halte ich es auch, beiläufig bemerkt, für erlaubt, an Festtagen zu malen. Fray Bartolomé de Medina, Professor zu Salamanca bestätigt dies, weil die Malerei eine freie, keine knechtische Beschäftigung sei.

Lope. Und der Künstler sieht wohl (worüber der Laie sich leicht täuscht), daß in den Figuren des alten Tizian und Tintoretto mehr Kenntnis des Körpers und seiner Bewegungen, mehr Gesetzmäßigkeit ist — so formlos und unordentlich es in der Nähe aussieht, als in den Flamländern, bei welchen die Brokatstoffe und die Tapeten, die azulejos und die Spiegel, die Haare und die Blümchen so genau und unübertrefflich wiedergegeben sind, mit einem Wort die tote Natur, während die Bewegungen konventionell, kalt und hölzern sind, und die Grazie ihnen auch nicht im Traum erschienen ist.

M. Francisco. Ich bin kein Advokat der Flamländer und der Goten. In jeder unserer Kirchen können wir ja sehen, wie bis auf die Zeiten Michelangelos gemalt worden ist. Wie der große Racionero sagt:

Era perpetua noche y sombra oscura
La ignorancia que ocupa y tiene —
(Es hielt wie ew'ge Nacht und finstrer Schatten,
Unwissenheit die ganze Welt im Bann —)

Ich habe auch allezeit gepredigt, die trockne flämische Manier zu fliehen und zu verabscheuen; was indes jetzt kaum mehr nötig ist. Auch das ist richtig, daß einigen unserer gefeiertsten Maler, z. B. dem göttlichen Morales (der heilige Lukas verzeihe den Ochsen, die ihn göttlich genannt haben), bei all seiner zarten Verschmolzenheit das Beste der Kunst und

das Studium der Zeichnung gefehlt hat. Die gute Manier hat auch dem großen Dürer und dem Maese Campaña gefehlt.

Lope. Nach solchen Lehren der Geschichte könnt Ihr nun doch nicht leugnen, daß die fleißige Manier von wesentlichen, des Genies würdigeren Dingen ablenkt, die Hand zaghaft, das Auge kleinlich macht und uns um das Höchste: Relief und Bewegung betrügt.

M. Francisco. Keineswegs! Kein Mensch wird mir einreden, daß nicht unser höchstes Ziel sein sollte: Der Natur zu gleichen, d. h. in der Ferne und Nähe lebendig zu erscheinen. Vollendet in der Nähe, und hervorspringend aus dem Rahmen, sich rundend von ferne. Wenn das eine Bild nur aus der Ferne täuscht, und das andere von fern und nahe, so ist doch wohl das zweite das beste. So malte Juan de Encina. [Van Eyck; a. a. O. I, 415.]

Lope. Ohne allen Zweifel. Nur ob das so leicht beisammen zu haben ist? Ich bekenne, daß ich es nicht aus der Philosophie begründen und mit Worten erklären kann, aber ich sehe es mit Augen: daß das Relief und die Rundung, noch mehr der Glanz und Schimmer nie in den verschmolzenen Gemälden den Grad der Wahrheit hat wie in den borrones. Und wenn notwendig eines gegen das andere in der Wagschale steigen oder sinken muß, so gestehe ich, ich werde stets auf der Seite jener alten Venezianer, des Greco und des Herrera sein, mit ihrer frappanten Plastik und unmittelbarem Leben, ihrer Lichtkraft und ihrem Impasto der Farbe, und gern auf das Lob derer verzichten, die ein Bild nur genießen können, wenn sie ihre Nasenspitze mit der großen Brille auf der Leinwand spazieren führen.

M. Francisco. Noch mancherlei könnte ich erwidern; aber ich sehe, hier spricht der Einfluß der Sterne, der stärker ist als Gründe und Grundsätze. Auch ich habe übrigens nie verkannt, daß die höchste Stufe der Kunst nicht denkbar ist ohne Leichtigkeit. Ich sprach hier vielleicht etwas für mich selbst und meine Praxis; aber auch aus Pflichtgefühl, weil mir die Zukunft unsrer Schule am Herzen liegt, für die ich auch mit verantwortlich bin. Aber ich will dem Genius keine Schranken setzen. Eins schickt sich nicht für alle. Wer weiß was für Kräfte der Geist Gottes uns noch erweckt. —

Aber wir sitzen ja schon fast im Dunkeln, und die Glocke des Angelus ertönt von San Pedro her. Señor Jusepe, wie sind wir Euch verbunden ... un millon de gracias!

Jusepe. Ich hoffe auf Wiedersehn zur Weihnachtszeit! Denn hinter all diesen Rahmen, die in jetziger Stunde nur noch schwarze Flächen einschließen, ist noch Stoff für mannigfaltigen Genuß und Anlaß zu einem Appendix solcher tiefsinnigen Gespräche, deren Datum ich nie vergessen werde, denn sie haben mir ein ganz neues Licht aufgesteckt.

M. Francisco. „Nicht satt wird das Auge vom Sehen, das Ohr vom Hören", sagt der Prediger Salomo. Ich hoffe wir sind auch noch nicht

satt unsrer Gesellschaft. Laßt uns zur Kathedrale wallen, wo diesen Abend der Organist einige schöne Motetten Francisco Perazas spielen wird.

Jusepe. O die laßt uns nicht versäumen. Der allein war ein Musiker, alle anderen sind Handwerker in Tönen[1]) (oficiales).

Lope. Er hatte in jedem Finger einen Engel.

[1]) So sagte der Leierspieler Pedro Bravo. Peraza (gest. 1598) hatte sich mit achtzehn Jahren um die vielerstrebte Racion des Organisten beworben, und sie durch Lösung der halsbrechenden Aufgaben gewonnen, die ihm der Kapellmeister Francisco Guerrero in Gegenwart des Erzbischofs de Castro stellte. Das Wort vom „Engel in den Fingern" stammt von dem Kapellmeister Philipps II, Felipe Rogier. Er komponierte zahllose Kirchenlieder, villancicos, chanzonetas und motetes; das spanische Orgelspiel verdankte ihm nach Pacheco „Grazie und primores". Jener Guerrero, aus Sevilla (geb. 1527, gest. 1599), der Sohn eines Malers, war der fruchtbarste Komponist seiner Zeit für Kirchenmusik, besonders Messen, Magnifikate und Psalmen. „Es gibt keine Kirche in der Christenheit, die nicht seine Werke besäße und hochschätzte."

ZWEITES BUCH

JUGENDZEIT

(1599—1629)

DIE FAMILIE

DIEGO Rodriguez de Silva Velazquez hat das Licht der Welt erblickt zu Sevilla, in demselben Jahre wie van Dyck, 1599, ein Jahr nach Zurbaran und Bernini, drei vor Calderon.

Am 6. Juni wurde der Sohn des Juan Rodriguez de Silva und der Doña Gerónima Velazquez in der Pfarrkirche von S. Pedro von deren Cura, dem Lizentiaten Gregorio de Salazar getauft. Pate war Pablo de Ojeda, aus der Colacion (Pfarrsprengel) der Magdalena. Wahrscheinlich war er wenige Tage vorher geboren, in dem Hause Nr. 8, Calle de Gorgoja[1]).

Man erzählte, daß Juan de Silva abstamme von einer alten Familie Portugals, einst hoch in Würden und reich an Taten für die Krone, nun lange verarmt. Die Großeltern, Diego Rodriguez de Silva und Doña Maria Rodriguez, waren aus Oporto nach Sevilla gekommen. Die Mutter des Malers war eine Tochter des Juan Velazquez aus Sevilla und der Doña Catalina de Zayas, Tochter des Andrés de Buenrostro. Beide Familien wurden zum niederen Adel von Sevilla gezählt; nach dem Zeugnis Zurbarans sind in beiden Familiaren des heiligen Uffiz vorgekommen, was als Beweis fleckenlosen Stammbaums galt; das Don des höheren Adels, der caballeros, ihrem Namen vorzusetzen, hatten sie streng genommen kein Recht.

[1]) Guía de Sevilla 1880, 128. Die Häuser der jetzigen Straße sind neu.

Doch scheint die Familie nicht arm gewesen zu sein. Velazquez hielt sich schon in Sevilla einen Sklaven, und seine Kollegen von dort versichern, daß er nie für Geld gemalt habe. Zurbaran bezeugt, daß sie stets von ihrem Einkommen, auf dem Fuß von Edelleuten gelebt haben, und als solche geachtet wurden[1]).

Die väterlichen Vorfahren gehörten also zu der in der Provinz Minho e Douro verbreiteten Familie der Silva. Nach dem Zeugnis einiger nach der Revolution von 1640 treu gebliebenen Edlen jenes Reichs lag ihr Stammsitz (solar), die Quinta de Silva, acht bis neun Meilen von Porto. Als Ahnherr der Silva galt der Spanier D. Guterre Alderetto de Silva, ein Nachkomme D. Fruelas, Königs von Leon. Er half Ferdinand dem Großen bei der Einnahme Coimbras, und ließ sich um 1040 in der Umgegend von Valença nieder, in dem „Turm", nach ihm Torre da Silva genannt. Sein Sohn ist der in den Adelsgroben[2]) genannte D. Payo Guterres da Silva, Gouverneur von Portugal für Alphons VI; ein Patron des Benediktinerordens, erbaute oder erneuerte er das große Kloster Tibaes (1080), sechs Kilometer nördlich von Braga. Zu diesen Silvas gehören in Portugal viele Adelshäuser, darunter Marquezes und Condes. Die Familie, bekundeten damals Zeugen, sei eine der angesehensten des Königreichs; der Marques de Colares nennt einen Matias da Silva, Prebendado der Kathedrale von Braga, die einst mit Toledo um den Vorrang stritt; Pedro da Silva Sampaya, Inquisitor von Lissabon, Pedro da Silva de Paina, Familiar des hl. Uffiz u. a. — Aber dieser Name ist einer der verbreitetsten in Portugal; das Schriftsteller-Lexikon weist unter vielen weltlichen und kirchlichen Autoren auch einige gelehrte Rabbinen Silva auf.

Um das Jahr 1660 lebten in Porto noch Verwandte der Sevillaner Silvas, galten dort als ritterbürtig, und bekleideten

[1]) Los padres que conocio los vio siempre tratarse con mucho lustre y estimacion y de los abuelos tiene noticia se trataban y sustentavan de la misma suerte. Revista Europ. 1874. II. 107.

[2]) Augusto Soares d'Azevedo Barbosa de Pinho Leal, Portugal antigo e moderno. Lisboa 1860. IX. 365 ff., 5-6 ff.

demgemäß Ehrenämter, wie das eines Polizei-Kommissärs (vereador); sie waren Mitglieder der angesehenen Brüderschaft der Misericordia. Carreño erzählte, daß er im Palast einmal einem Calatravaritter Morexon Silva begegnet sei, der den Maler besuchen wollte und sich dessen Vetter nannte.

Der Geschlechtsname unseres Malers ist also Silva. Obwohl dieser hinreichend vornehm war, hat unser Diego den Namen seiner Mutter, Velazquez, als Hauptnamen angenommen, doch pflegte er meist zu unterzeichnen: Diego de Silva Velazquez. Aber bereits bei der Taufe seiner Tochter Juana (1619) heißt er im Kirchenbuch einfach Diego Velazquez, und ebenso in der königlichen Ernennung (1623). Wahrscheinlich geht dieser Namenswechsel auf eine Verabredung der Eltern zurück: Silva war der Name einer fremden eingewanderten Familie, Velazquez der einer altsevillanischen. Dieser Brauch oder Mißbrauch, den mütterlichen Geschlechtsnamen anzunehmen, ja den des mütterlichen Großvaters oder Oheims, war besonders in Andalusien verbreitet und veranlaßte oft rechtliche Verwicklungen. Der Vater des Dichters Luis de Góngora aus Cordoba hieß Argote. Familieninteresse, zuweilen Eitelkeit waren hierbei im Spiel. Manche Familien erhielten so „des Hauses Schild und Name" durch die Erbtochter. Oft war das mütterliche Erbe oder Majorat an die Bedingung des Namens geknüpft. In Calderons Mañana será otro dia verbietet ein zorniger Vater seinem Sohn das Haus, weil er, das Erbe der Mutter beanspruchend, deren Namen annimmt, ja sogar den väterlichen wegläßt. War der mütterliche Name der eines großen Adelsgeschlechtes, so konnte man schwer der Versuchung widerstehen, sich Guzman oder Manrique zu nennen. Es wird einmal als Zeichen von Charakter gelobt, daß jemand den dunklen Namen des Vaters beibehält, während alle seine minder verdienstvollen Brüder den vornehm klingenden der Mutter sich beilegten. Doch gibt es auch Ausnahmen. Der Vater des Malers Juan Antonio Escalante hieß Fonseca.

DER NAME DIEGO VELAZQUEZ UND SEIN URSPRUNG

Por Dios, que ha de andar conmigo
Dicha y desdicha del nombre.

Calderon, Dicha y desdicha del nombre III.

Wer einmal etwas Biographisches verfaßt hat, kennt die stilistische Verlegenheit, den Namen seines Helden bestandig, oft viel hundertmal wiederholen zu müssen. Man sollte nun denken, diese Aufdringlichkeit eines Wortes das, meist zum sinnlosen Klang geworden, so viele lebendige Vorstellungen und Empfindungen erweckt, müsse die Neugier auslosen, seinen Ursprung und seine Bedeutung zu erfahren. Aber dies ist augenscheinlich selten der Fall. Von denen die über Velazquez geschrieben, hat noch keiner sich veranlaßt gesehen, seinen schönen Namen zu erklären. Aber wieviele haben je über ihren eignen Namen nachgedacht, so teuer er ihnen ist und so empfindlich seine Berührung.

„Wie manche Caesar und Pompejus haben, bloß durch Eingebung ihrer Namen, sich deren würdig gemacht! Wie vielen anderen wurde Charakter und Geist herabgezogen durch einen Namen, dessen schmutziger und verachtlicher Schall sie wie ihr Schatten begleitete!" So meinte der Verfasser des berühmten Romans, der für seinen Helden den sinistren Namen Tristram Shandy ausgesucht hatte. Wenn in Sternes humoristischer These, daß gute und böse Namen unvermeidlich auf Charakter und Lebensfuhrung abfarben, ein Gran Wahrheit läge, so müßten Erzahler einer Lebensgeschichte, neben dem sonst üblichen Milieu, auch den Einfluß des Namens zu ergründen suchen, wenigstens wenn der Name nach irgend etwas tönt.

Von Velazquez Vorfahren erfuhren wir nichts sicheres und bestimmtes. Wie sich bei den Adelsproben herausstellte, konnte er seinen Stammbaum nicht über die Großeltern hinaus nachweisen. Desto höher hinauf kann man seinen Namen verfolgen, und es gab keinen der für spanische Ohren einen sonorern, stolzern Klang besaß. Wer diesen Namen führte, meint man, mußte, wenn er ihm nicht zum Spottnamen werden sollte, trachten sich über den Durchschnitt zu erheben. Das wäre der Segen des Namens dicha, die desdicha, das Verhängnis des Namens würde sein, wenn dieser vornehme Name seinem Besitzer auch die kastenmäßige Überschatzung von Dingen eingeimpft hätte, die ein Mann, der nach Rang in der Welt des Geistes trachtet, für weniger erheblich achten sollte (frei nach Paulus, Phil. III, 8).

Der Name Velasco war sehr alt. Er tritt schon auf unter den führenden Mannern, Abkömmlingen der Westgoten, des ersten Jahrhunderts nach der Schlacht am Guadalete, in der Morgenröte der Reconquista —

im Reich Asturien unter König Silo (781)[1]), und Alonso el Casto[2]). Hierzu bemerkte Salazar de Mendoza: Höheres Alter können die Velasco wahrlich nicht verlangen![3]) Sie erscheinen fortwährend, als Ricos hombres und Grafen, in der Umgebung der Monarchen von Asturien, Leon und Kastilien. Den Anfang des elften Jahrhunderts, der Ära des Aufschwungs der Kirchenbauten im Abendland, bezeichnet der Name einer Königin Velasquita, Gemahlin Bermudo II (Weremund) auf der Inschrift ihrer Kirche S. Salvador de Deva bei Gijon, 1006. Dieser Stolz des Alters spricht aus dem grotesken Vers:

Antes que Dios fuera Dios,
Y los peñascos peñascos,
Los Quirós eran ya Quirós,
Y los Velascos, Velascos.

Nicht geringer war der Ruhmesglanz des Namens. Fray Diego Velazquez nannte sich der heldenmütige Ritter, dann Zisterziensermönch, der einst mit König Sancho III die Behauptung der gefährdeten Grenzfeste Calatrava verabredete, — woraus der Orden von Calatrava wurde (1168) — und dann die kastilischen Fahnen ins Herz des Reichs der Almohaden trug. Diego Velazquez hieß auch der Eroberer und erste Statthalter der Insel Kuba. Und jener Mönch des Klosters San Millan, einer der ältesten Namen spanischer Miniaturmalerei, hat auf der Königstafel des von ihm (seit 976) geschriebenen Codex Emilianus, unter seine Bildnisfigur gesetzt: Belasco scriba. Velascus unterzeichnet sich ein halbes Jahrtausend später der Maler des Pfingstfests in Sta Cruz zu Coimbra, Vasco Fernandez, dessen Name in der Überlieferung zu dem mythischen Grão Vasco wurde, der wie der Magnetberg der Schiffersage das Eisen der Schiffe, die ganze portugiesische Malerei des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts an sich gezogen hat. Denn Vasco ist derselbe Name wie Velascus, Valascus[4]), da im Portugiesischen aus Pelayo Payo, aus Melendez Mendez wird. In den Annalen der spanischen Kirche ist der erste dieses Namens ein Bischof von Leon im zehnten Jahrhundert (um 970). — Aber auch ein Atridengrauen hat ihn umgeben, durch jenen Ruy Velazquez, den blutbefleckten Oheim der sieben Infanten von Lara, der unglücklichen Söhne des Sancha Velazquez.

---

[1]) Bei Gründung des Klosters von S. Vicente zu Oviedo als Zeuge. Salazar de Mendoza, Origen de dignidades f. 12.

[2]) Velasco Melendez und Suero Velazquez.

[3]) No tienen los de Velasco mas antigüedad que desear. A. a. O. f. 10.

[4]) El nombre de Vasco en vulgar es el mismo que Velasco en latin, y en el estilo antiquo. Flores, España Sagrada XVII, 118.

Unter den Grandengeschlechtern dieses Namens[1] nahmen im siebzehnten Jahrhundert die erste Stelle ein die Hernandez de Velasco, Herzöge von Frias, schon unter Ferdinand IV (gest. 1312) in den höchsten Würden, als Adelantado (Oberrichter) von Kastilien; seit 1430 Grafen von Haro, dann durch König Henrique IV (1472) mit dem Titel des Condestabile von Kastilien und Leon belehnt, welche Würde nun in dieser Familie erblich wurde. Auf dem von Don Pedro erbauten Palast zu Burgos, der Casa de Cordon, steht sein Name.
Das Wappen der Velasco ist ein geschachter Schild mit fünfzehn Feldern, gold und blau, in den sieben blauen je sechs goldne Eisenhütchen[2].

* * *

Der Name unsres Malers lautet vollständig: Diego Rodriguez de Silva y Velazquez. In ihm ist also auch der Name des Nationalhelden, bekannt unter dem arabischen Namen Cid, enthalten. Sein Name Rodrigo oder Ruy Diaz ist gotischer Herkunft. Dies war zwar bei Rodrigo (Roderich) wohl bekannt, denn so nannte sich der unvergessene letzte Unglückskönig, unter dem Spanien verloren ging. Aber bei Diego hatte sich der gotische Ursprung verdunkelt, trotz der sprichwörtlichen Formel spanischen Adelsstolzes: Soy don Diego y vengo de los Godos. Der Name galt und gilt noch heute für eine Form von Jago, Jakob, wegen des ähnlichen Klangs in Santiago, portugiesisch San Thiago. Diese Meinung bezeugt schon Petrus Martyr[3]. Aber in der lateinischen Schreibart von Diego: Didacus hat sich die gotische Form kenntlicher erhalten; der Maler selbst setzte unter seine „Vertreibung der Moriscos": Didacus Velazquez Hispalensis . . . Fecit. Didacus heißt ein Bischof von Vercelli (594[4]) und von Porto (962); es ist auch der Name des Gründers (poblador) von Burgos, des Grafen Diego Rodriguez Porcelos (884) und des Vaters jenes Rodrigo Diaz de Bivar, damals Ruderico Didaz geschrieben: Diego Lainez[5]. Aus Didago (1075) wurde Diago (Bischof von Cuenca 1277), als Geschlechtsname Didaz und Diaz; ein Diago Diaz kommt 774 vor.

[1] Von Juan de Velasco, Vater des ersten Grafen von Haro und Großvater Don Pedros, des ersten Condestabile, stammen die Grafen von Salazar, Siruela, Fuensalida, Colmenar und die Marqués von Salinas; von seinem Bruder Sancho de Velasco die Grafen de la Revilla, später Herzöge von Najera.

[2] Escudo jaquelado con veros blancos y azules.

[3] Jacobum qui Hispaniae dicitur Diecus. Furtatum Mendotum. Petri M. Angleri Opus Epistolarum 1501, p. 127.

[4] Ughelli, Italia Sacra IV, 769.

[5] España Sagrada XXVI, 458 (1774).

Diesem Namen Didacus gleichzeitig begegnet man noch in Landen germanischer Zunge seiner ursprünglichen Form Theodag, Thiaddag, Thietdag, von Thiuda, Volk und dag, Tag, hier (nach Jakob Grimm) im Sinn von Glanz, Helle, Schönheit. Thiuddag bedeutete also: „der im Volke glänzende, strahlende"[1]).

Schwieriger ist die Etymologie des Familiennamens: Velazquez. Velazquez ist der aus Velazco mittels der gotischen Genitivendung (—iz, —ez) gebildete Geschlechtsname. Es dürfte kaum einen schwerer zu erklärenden spanischen Namen geben, daher die wunderlichen Einfälle über seinen Ursprung[2]). Er kommt in neuerer Zeit in Spanien nur noch als Geschlechtsname vor, während er in Portugal als Vorname in Gebrauch blieb, aber in der zusammengezogenen Form Vasco: Vasco da Gama, Vasco Fernandez, Vasco Pereyra. Aus Velasco wird Blasco, und durch Latinisierung Blasius (ein Erzbischof von Toledo 1353), nach dem Namen des Märtyrers der Kaiserzeit.

Daß auch dieser Name trotz seiner romanisch klingenden Endung —asco gotischen Stammes sei, wie der mit ihm so häufig verbundene Vorname Diego und die meisten Namen jener kriegerischen Adelsgeschlechter, deren Werk die Wiederherstellung des spanischen Staats war, dies war von vornherein wahrscheinlich.

Vor der arabischen Invasion ist er soviel mir bekannt noch nicht nachgewiesen, aber sein gotischer Stammname ist schon im westgotischen Reich wohlbezeugt. Es ist in der Tat einer der verbreitetsten altdeutschen Namen: Veila, woraus später Vela wird, als Patronymicum Veilaz, Velaz (daraus latinisiert Velasius)[3]), Velez, lateinisch Velæ, Vele. Ein Graf Veila von Barcelona kommt schon im sechsten Jahrhundert vor, unter König Amalarich, wo die Chronik seine Ermordung berichtet (511)[4]). 675 erscheint ein Bischof Veila auf dem Konzil unter König Wamba[5]). In Asturien wird schon 774 ein Veyla Mendez genannt; mehrere Grafen, Bischöfe und Städtegründer (pobladores) der nördlichen Reiche heißen so.

---

[1]) E. Förstemann, Altdeutsches Namenbuch I, 1426.

[2]) Der Name soll baskisch sein, von vele, veleà, Rabe, und asco, Menge, = viele Raben; Velazquez = abundancia de cuervos. J. Francisco de Irigoyen, Coleccion alfab. de apellidos bascongados. Mexico 1809, neu S. Sebastian 1881, 95.

[3]) España Sagrada XXVI, 455 año 1068. Ein Bischof Belasius 963. Ebenda p. 20.

[4]) Mon. Germ. Chron. min. I, 223 (Chronik von Saragossa). Comes vero Veila Barcinone occiditur.

[5]) Dazu bemerkt der Herausgeber, Erzbischof D. Garcia de Loaysa Giron: Est Vela nomen Gothicum nunc generosae familiae Ayalae gentile. Der Geschlechtsname der Ayala Grafen von Fuensalida aber ist Velasco, den Namen Ayala führten sie von den mütterlichen Ahnen.

Die ursprüngliche Form dieses Namens ist Vigila, als Patronymicum Vigilaz, so heißt ein Majordomus Ramiros III Froyla Vigilaz, Velaz und in lateinischer Flexion Vigilani. Diese Form ist sehr häufig im zehnten Jahrhundert, wo auch die latinisierte Vigil, Vigilius obwohl selten auftritt, z. B. Velasco Vigil. Aus Wigila entstand Veila, wie aus Egila Eila (Conc. Toled. 589) aus Eginhard Einhard, aus Reginhard Reinhard, durch Ausfall des Spiranten g, und Zusammentritt der beiden i zu langem i, das die Goten ei und e aussprechen[1]; wie in der Vulgärsprache aus dem lateinischen vigilare velare ward.

Wigila (nhd. Weigel) ist ein Kosename, gebildet aus einem zusammengesetzten Namen durch Abkürzung und Anfügung des Deminutivsuffix —ila. Wie Tansila aus Tankred, Froila (König von Asturien) aus Frowin[2], so kommt Wigila wahrscheinlich von Wiginanth, Wignand. Noch in hessischen Urkunden des dreizehnten Jahrhunderts heißt dieselbe Person abwechselnd Wigandus und Wigilo, Wigelo. Das erste Wort in diesem Namen gehört zu weihan, kämpfen[3], das zweite zu nanthjan, wagen. Wigila ist also der Kühne im Kampf. Diego Velazquez würde hiernach bedeuten: der in seinem Volke leuchtende, kampfkühne Mann.

Unter den Grandenfamilien führt diesen Namen eine der ältesten des Nordens, die Veila von Guevara, später Grafen von Oñate. Dagegen ist das Velez im Titel der Fajardo, Marqueses de los Velez, ein bisher unerklärter Ortsname, der aber nicht, wie angenommen wird, arabischen Ursprungs ist. Vigila hieß der Verfasser des ehrwürdigen Kodex von Albelda im Escorial, den er 976 beendet und mit seinem Bildnisse geschmückt hat, einmal auf der Königstafel, mit dem seines sodalis Saracino und des Schülers Garsea.

Eine Merkwürdigkeit des Namens Velasco für den Linguisten ist die Endung —asco. Dies in den Sitzen der alten Ligurer heimische Suffix ist sehr selten in spanischen Worten, am seltensten in mittelalterlichen historischen Personennamen: im Nobiliario des Haro kommt außer jenem nur noch ein solcher Name vor[4].

Und so scheint von den vier Namen des spanischen Malers nur einer von vielleicht romanischem Ursprung übrig zu bleiben: der portugiesische des Vaters: Silva.

---

[1] Alle linguistischen Belehrungen verdanke ich der Güte meines Bruders Ferdinand und Prof. Eduard Schröders in Marburg.

[2] Namen dieser Form bei spanischen Adelsgeschlechtern sind z. B. Sunila, Wadila, Davila, Svinthila, Emila (Coimbra 693), Cixila.

[3] Eine verwandte Kurzform ist der Name Wiga, Wigo. Wigo heißt ein Bischof von Gerona im neunten Jahrhundert, España Sagrada XLV, 314.

[4] Die Añasco kommen vor in Sevilla (Haro a. a. O. I. 28) und in den Kriegen Karls V. Hernando de A.: der Stammnamen, Anaga, Annaya, als Patronym. Añajaz, Annuz ist in den ersten Jahrhunderten häufig und iberisch: anaya, baskisch = Bruder. Der Ordensstifter Pedro de Nolasco war ein gebürtiger Provenzale.

DIE LEHRJAHRE

Über den Knaben Diego fehlen die üblichen Vasari-Anekdoten. Man liest nur, daß er von seinen Eltern mit der „Milch der Gottesfurcht" auferzogen sei, und daß er die lateinische Schule besuchte, wo er sich seiner Zeit in Sprachen (buenas letras) und „Philosophie" nicht wenig hervorgetan habe. Aus seinem späteren Erfolg am Hof zu schließen, hatte er zeitig nicht nur Latein gelernt, sondern auch was zum Kavalier gehört. „Aber obwohl er Trieb, Talent und Gelehrigkeit für jegliche Wissenschaft verriet, so zeigte er diese Dispositionen doch in weit höherem Grade für die Malerei. Seine Schulhefte dienten ihm als Skizzenbücher (borradores)." Man erwartet nun von dem Widerstand des Vaters zu hören, von seiner Geringschätzung der Malerei als der hidalguia ermangelnd, und wie dann der Knabe die erste Prüfung seines Charakters, der Entschiedenheit seines Berufs bestanden habe. Allein der alte Silva war freidenkender als Messer Lodovico Bonarroti. Das Schicksal, das seine Wege stets ebnete, hat ihm schon diesen Kampf erspart. „Sein aufgewecktes Wesen brachte den Eltern eine hohe Meinung von seinen Gaben bei." Sie hatten also den Eindruck, daß der Knabe es auf diesem Wege zu etwas bringen müsse, sie konnten nicht widerstehen, „sie ließen ihn seiner Neigung folgen."

Diese frühe Neigung wird wohl durch Bilder geweckt worden sein, die er, sobald er die Augen öffnete, in den Gotteshäusern vor sich sah. Aber welche unter den Tafeln des eben vergangenen Jahrhunderts haben die funkelnden braunen Augen des schönen schwarzlockigen Knaben angezogen? Ist er ergriffen gewesen von dem altertümlichen Zauber jener goldglänzenden Tafeln aus den Tagen des Sanchez de Castro, voll seltsamer, holdseliger Gesichter und kurioser Garderobe?[1]) Hat er in dem ehrenfesten Mariscal mit den Seinen zuerst das Wunder des Fortlebens längst begrabener Menschen

[1]) N. Sentenach stellt diese Vermutung auf. La pintura en Sevilla. S. 1885, 30.

im Spiegel der Ölmalerei angestaunt? Hat er in Roelas Werken die Macht des Helldunkels geahnt? Man wird es nie erfahren.

Die Frage nach dem besten Lehrer war einfach. Personen, denen man in solchen Dingen ein Urteil zutraute, rieten zu Herrera, der damals, in der Mitte der Dreißige, in voller Schaffenskraft stand. Aber der heftige und rohe Mann scheuchte den feinen Knaben bald fort, und nun schickte man ihn zu Pacheco. Bei diesem hielt er um so länger aus, fünf volle Jahre; dann wurde er sein Schwiegersohn, im Jahre 1618. Nimmt man an, daß er ein Jahr bei Herrera war, so würde er als dreizehnjähriger (1612) in dessen Akademie eingetreten sein.

Trotz dieser Jugend und der kurzen Zeit, ist seit Cean die ziemlich allgemeine Annahme, daß er Herrera den ersten Anstoß zu der Malweise verdankte, durch die er groß und einzig dasteht. Da Herrera, wie man sagt, die „Freiheit der Hand" dort entdeckt hat, was liegt näher, als daß Velazquez, das unerreichte Ideal geistreicher Faktur, von diesem enfant terrible spanischer Koloristen den entscheidenden ersten Eindruck, die Taufe mit Geist und Feuer empfing[1]).

Dagegen ließe sich einwenden, daß die Ähnlichkeit von beider Manieren doch nur eine ganz allgemeine, vage sei. Die Freiheit der Hand lag im Zug der Zeit, sie hat schon lange vor Herrera in den Werken des Greco den Kastiliern gefallen, und Velazquez ist erst später, in Madrid, auf jene freie Art gekommen. Zunächst findet man eine eng ans Modell gebundene Zeichnung und strenge Plastik, ganz entgegen den lockeren Konturen der aus ungestümer Phantasie auf die Leinwand geschmetterten Figuren des Herrera. Seine ersten Werke

[1]) The principles of his method are to be traced in all the works of his pupil, improved indeed by a higher quality of touch and intention. Ford, Penny Cyclopaedia. Il y contracta l'habitude d'une exécution libre, énergique et fière, qui tranchait avec le faire timide des peintres d'Andalousie, et à force de voir son maître réussir par l'audace, il s'accoutuma lui-même à une manière pleine de franchise et de vigueur. Charles Blanc, Histoire des peintres. Velazquez, en quien dio [Herrera] el primer impulso con su titánica fuerza. Sentenach, a. a. O. 54.

geben uns den Eindruck einer kühlen, besonnenen, ganz auf genaue Erfassung der sichtbaren Erscheinung in ihren großen Verhältnissen und besonderen Feinheiten gerichteten Künstlernatur. Was konnte einem Lernbegierigen wie er der verwilderte „Michelangelo von Sevillo" nützen, der nur noch namenlose Riesen von undefinierbarem Charakter nach seinem Ebenbilde ins Dasein rief, die in Wolken hausen und von Wolkenlicht umflossen sind. Ein Beobachter begegnete einem Visionär. Zum Glück stieß ihn Herrera ab. Ein vierzehnjähriger, der für Ungebundenheit (soltura) schwärmt, fängt an, wo er endigen sollte. Vielleicht aber nützte ihm Herrera durch das Beispiel seiner Versuche im Genre; da zeigte er ihm eine Nebengattung, wo er seinem natürlichen Hang nachgehen konnte. Wie dem auch sei, er verließ die Schule des Herrera und kam zu Meister Francisco Pacheco.

Wäre der größere Künstler immer auch der bessere Lehrer, so könnte man hier sagen, „vom Pferd auf den Esel". Der feurige andalusische Rappe hatte ihn abgeworfen, auf dem vorsichtigen Grauschimmel hat er den langen Weg bis zur Meisterschaft ohne Störung zurückgelegt. Auch Lope in seinem „Lorbeer des Apollo", wo mit lauter Licht gemalt ist, macht diesen doch zu einem kleinen Licht:

Y adonde Herrera es sol, Pacheco estrella.

Verschiedener geartete Männer hat es wohl kaum je nebeneinander gegeben, als diese beiden Franciscos. Jener war ein geborener Maler, ein Maler von Temperament, dieser ein vielseitig gebildeter und begabter Mann, aber so wenig Maler, daß er sich mehr einbildete auf die Orthodoxie seiner Werke, als auf alles andere. Bei Herrera war damals bereits alles Improvisation, bei Pacheco wurde kein Schritt getan ohne einen Blick auf Paragraphen und Kommissionsberatung. Auf den unverträglichen einsiedlerischen Recken folgte eines jener Männchen, die den Mund nicht auftun können, ohne eine große oder kleine Berühmtheit zu zitieren, deren Freund sich nennen zu dürfen sie beglückt. Wer, die Augen noch voll von des Schülers lebenatmenden lienzos im Museo des Prado, vor

des Schwiegervaters hölzerne Heiligen tritt, wird wohl Richard Ford beistimmen: Gar keinen Einfluß irgendwelcher Art kann Pacheco auf den Stil seines Schülers ausgeübt haben![1])

Er war damals noch in gehobener Stimmung nach der Vollendung — mit nachhallendem Lob — seines Jüngsten Gerichts (1614). Dann wurde der hl. Sebastian unternommen. Was mag der Siebzehnjährige gedacht haben, als er ihm dabei zusah? Warum war der gute Mann nicht bei jenen kleinen Bildnissen berühmter Zeitgenossen geblieben, statt sich mit seiner schwachen Barke auf dies hohe Meer zu wagen?

Hat er von ihm also nur gelernt, wie es nicht zu machen sei? Wie konnte er überhaupt fünf Jahre in diesem „goldenen Kerker der Kunst", wie Palomino seine Akademie nennt, aushalten? Nur um seiner Rahel willen?

Schon damals gab es manche in Sevilla, die da meinten, daß es mit diesem Pacheco nicht viel auf sich habe. Man denke an den grausamen Spottvers auf sein Kruzifix, wo die Gläubigen belehrt werden, daß „nicht die Liebe, sondern Pacheco den Heiland so kläglich zugerichtet habe":

Quien os puso así, Señor,
tan desabrido, y tan seco?
Vos me direis, que el amor,
mas yo digo, que Pacheco.

Herrera, der als Greis in Madrid den Jüngling, den er einst von sich weggescheucht, als Maler S. Majestät wiederfand, scheint Äußerungen getan zu haben, die das Verdienst für sich in Anspruch nahmen. Wenigstens kann man folgenden Protest Pachecos so deuten (I, 134). „Da die Ehre des Meisters größer ist, als die des Schwiegervaters, so gehört es sich, die Keckheit dessen zurückzuweisen, der diesen Ruhm sich anmaßen will, und mir die Krone meiner letzten Jahre rauben." Er nennt Herrera nicht, aber er hat ihn ja, wie eigentlich auch den Roelas, in seiner mit Personalien sonst so freigebigen Malerkunst vielsagend totgeschwiegen. In dem Bildniswerk, wo er Vargas, Campaña und Céspedes ihr Denkmal setzt, fehlen beide.

[1]) Penny Cyclopaedia, Art. Velazquez.

Um über diesen Punkt zu urteilen, kommt es aber weniger an auf die Gemälde Pachecos als auf seine Lehrmethode (enseñanza). Und über diese gibt uns sein Buch glücklicherweise Aufschlüsse, von den Grundsätzen an bis auf die Technik der einzelnen Pigmente.

Pacheco war als Maler gewiß ein großer Pedant, aber nicht als Lehrer. Je weniger er selbst ein schaffender, stilbildender Meister war, desto geringere Gefahr war, den Schülern Uniformität aufzudrängen. Ein Kleinigkeitskrämer in der archäologischen Etikette, ist er sonst freidenkend. Man traut seinen Augen kaum, wenn man ihn am Schluß seiner mühsam zusammengestellten Methodik vernimmt: „Aber alles was hier gesagt worden ist, und was noch gesagt und bewiesen werden könnte, macht keineswegs den Anspruch, die nach dem Gipfel der Kunst ringenden an diese Gesetze und Wege zu fesseln. Es mag noch andere Methoden geben (leichtere und bessere vielleicht): was wir ausgeübt und in den Schriftstellern bewährt gefunden haben, das schreiben wir, ohne guten Köpfen Taxe und Schranken zu setzen." Pacheco war insofern ein Lehrer, wie ihn sich ein reichangelegter Jüngling nur wünschen mag.

Zugleich aber hatte er den Vorzug einer strengen Schule. Wie die großen Italiener des Cinquecento. „Die Zeichnung ist Seele und Leben der Malerei; Zeichnung, insbesondere der Umriß ist das Schwerste, ja die einzige Schwierigkeit. Hier gilt es Tapferkeit und Beharrlichkeit. Hier haben selbst die Riesen ihr Leben lang zu ringen, ohne daß sie auch nur für einen Augenblick die Waffen ablegen dürften." Ohne sie ist die Malerei ein ganz gemeines Handwerk. Ihre Verächter sind Bastarde der Kunst, Schmierer und Kleckser (empastadores y manchantes).

Die Spitze gegen die Bravourmaler ist hier klar. Der Maler soll nach allseitiger Vollendung streben. In den Werken der Meister (er nennt hier auch Tizian und Correggio) „sieht man das Gegenteil von dem, wonach der Malerpöbel von heute trachtet, nämlich: viel Zeichnung, viel Überlegung und Takt, viel Tiefsinn, Wissen und Anatomie, viel Zweckvollkommenheit und Wahrheit in den Muskeln, viel Unterscheidung in den

Arten des Tuchs und der Seide, viel Vollendung in den Teilen, in Zeichnung und Farbe, viel Schönheit und Abwechslung in den Gesichtern, viel Kunst in Verkürzungen und Perspektive, viel Findigkeit (ingenio) in der Anpassung der Beleuchtung an den Ort, kurz, viel Sorge und Fleiß in der Entdeckung und Enthüllung der Dinge, deren man am schwersten Herr wird."

Sein phantasieloses Naturell hatte ihn, wie man sieht, auch auf einige naturalistische Maximen geführt. „Ich halte mich an die Natur für alles; wenn ich sie für jeden Teil und ununterbrochen vor Augen haben könnte, um so besser wäre es." Er ging deshalb ab von der in Sevilla üblichen Methode, welche die Gewandung nach dem Gliedermann und die Figuren nach plastischen Kleinmodellen zu malen empfahl. Nach Feststellung der Skizze machte er zu allen Köpfen Ölstudien nach ausgewählten Modellen, die Kleider stets nach dem Leben, die Extremitäten nach Kreidestudien mit aufgehöhten Lichtern. Auch untermalte er das Bild ohne Hilfe der Quadratur, um die Leichtigkeit nicht einzubüßen.

Das wichtigste Stück im Kolorit sei das Relief. Das Bild soll aus dem Rahmen hervorspringen, von nahe und fern lebendig, und sich zu bewegen scheinen. Seine Kraft und Rundung übt auf das Auge eine so mächtige Wirkung, daß es selbst für den Mangel so bedeutender Dinge, wie Schönheit (der Verhältnisse) und Farbenreiz (suavidad) entschädigen kann. Deshalb erklärt er es mit Alberti und Leonardo für den vornehmsten Teil der Kunst (II, 9).

Endlich aber rät er, wenn man, nach Beendigung des Elementarunterrichts, als Vorbereitung zum Schaffen, sich in Wiedergabe großer Maler versuchen wolle, „stets die Manier zu wählen, die zu unserem Naturell und zu unserer Neigung paßt, am besten die eines Meisters". Also kein Elektizismus.

In diesen Sätzen sind Grundsätze niedergelegt, nach denen in der Tat die Gemälde des Velazquez gearbeitet sind, der hier nach den Worten, statt nach den Werken seines Meisters handelte. Einige passen so genau, als hätte er sie selbst geschrieben.

Besonders die Bemerkungen über Bildnismalerei. Der

Bildnismaler wird, wie der Poet, geboren. Die erste, unentbehrlichste Eigenschaft des Bildnisses, die Ähnlichkeit, ist künstlerisch ein geringes Verdienst, erreichbar auch dem Dilettanten. Man soll Fehler zwar nicht verstecken, aber es auch nicht machen wie manche, die wie toll darauf sind, auffällige Unschönheiten zu betonen. Um ein guter Bildnismaler zu sein, muß man mehr sein, denn die das Porträtieren ausschließlich betreiben, pflegen sich nur an einen vagen Gesamteindruck zu halten (el aire de la persona); in den Teilen vernachlässigen sie das Individuelle; daher haben alle ihre Stücke Familienähnlichkeit. Man soll seine Ehre darin suchen, in der guten Manier der Farbe, der Kraft, des Reliefs zu arbeiten; dann wird das Bildnis auch dem mit der Person Unbekannten Genuß bereiten; in ihm leben dann beide, das Original und der Maler fort, es verkündet, wer beide waren.

Man nehme ein Zimmer nach Norden. Die Morgenstunden (9—12) sind die besten, wo uns noch keine anderweitigen Beschäftigungen zerstreuen. Man wähle die linke Seite, wegen des milden Lichtes; die Schattenflecken mißfallen den Frauen. Die wahre Nachahmung liegt in der Umrißlinie (II, 134); ich kann einem Bildnis bloß durch die Linie Ähnlichkeit geben. Darauf gründet sich die Musterhaftigkeit der Dürerschen gestochenen Bildnisse. Auch muß man diese Linie gleich so richtig setzen, daß sie nicht verändert zu werden braucht. Ja nicht die Ähnlichkeit der malenden Ausführung überlassen! —

Weniger Bedeutung hat es, daß Velazquez in seinen religiösen Gemälden die zuweilen wunderlichen Vorschriften des Alten so treu befolgt hat, z. B. in der Darstellung des neugeborenen Heilands als Wickelkind, in den vier Nägeln des Kruzifix u. a. m. —

Hiernach wird es wohl dabei bleiben, daß Velazquez dem Pacheco die Feinheit und Korrektheit seiner Zeichnung verdankt hat[1]), und vielleicht noch mehr. Die allgemeine Ver-

[1]) Ainsi, c'est à l'enseignement du savant Pacheco, son ami et son beau-père, que Velazquez a dû d'acquérir la finesse et la correction de son dessin, si précis dans les mouvements, si ferme dans les attaches, si expressif dans sa liberté. W. Bürger, Trésors d'art en Angleterre. Bruxelles 1860. 122. Obige Zusammenstellung lehrt

kennung dieses Verhältnisses scheint auf einem Vorurteil zu beruhen. Kunstrichter, deren Beschäftigung darin besteht, aus den Sandhaufen der Zeitprodukte die Goldkörner wahrer Kunst „auszuwaschen" und nach ihrem Wert zu sortieren, erwerben sich durch Übung einen Blick für die Meisterhand, und eine entsprechende Geringschätzung der Eigenschaften, die für Galeriebilder weniger empfehlend sind. Sie glauben, das werdende Genie bedürfe auch genialischer Lehrer. Die Erfahrung zeigt das Gegenteil. Wie wenig glücklich waren oft große Künstler mit ihren Schülern und Verehrern, wie erfolgreich die langsamen, methodischen und mechanischen Geister. Die spanische Schule enthält mehrere Beispiele der Art. Luis Fernandez, von dem schon Ceau kein Bild bekannt war und den Palomino übergeht, war der Lehrer Herreras und Pachecos; Pedro de las Cuevas (geb. 1568, gest. 1635), von dem niemand etwas gesehen, hat mehrere der namhaftesten Maler der Madrider Schule in die Kunst eingeführt; der schwache Juan del Castillo lehrte einen Murillo und Cano. Und wie merkwürdig ist hier die Parallele mit Rubens! Den geistreich rohen Adam van Noort, dem er unzweifelhaft künstlerisch verwandt war, hat er bald verlassen, um sich dauernd und eng an Otto van Veen anzuschließen, den Gelehrten, Poeten, Allegoristen und Gentleman.

Wie Liebe und Freundschaft, so beruht auch das Verhältnis von Meister und Jünger auf Gegensatz. Der starken Ichheit des Genius ist eine überspannte Subjektivität weniger passend, als der mechanische Kopf langsamer, analytischer Naturen, die seinen Drang nach dem Unbekannten an das wohltätige, unentbehrliche Gesetz gewöhnen. Sie vertreten in der Erziehung das allgemeine Element, und dies ist hier ebenso wichtig, vielleicht wichtiger als das persönliche, die Berüh-

was von solchen Urteilen zu halten ist, wie das von Menendez y Pelayo, Historia de las ideas esteticas II, 384, wo er diese Traktate über die bildenden Künste „pobres, raquiticos y desmedrados" findet, und was noch schlimmer sei, „en tan palmaria contradiccion con lo que el arte de aquellas centurias practicaba, guiado solo por el instinto del genio". Aber die Arte eines Fachmanns wird nie zu lesen sein wie eine Ars amandi oder eine Ästhetik für Gebildete.

rung mit kongenialen Naturen. Zeichnung und Perspektive, Modellierung und Farbentechnik, Fundament also und Kernmauer der Kunst, überliefert der gründliche Schulmeister, der geübte Experimentierer. Das Genie wird durch pedantische Zucht nicht geknickt, und ihm genügen zur Entzündung Funken: eine Zeichnung, ein Kupferstich, wie sie überall hinkommen.

Wenn man auch von Pacheco nichts wüßte, der spätere Velazquez würde auf einen Meister von diesem Schnitt schließen lassen. Das Gleichgewicht der Kräfte, die Leichtigkeit der Hand läßt auf methodische Gymnastik schließen. —

Von allen früheren Malern in Spanien konnte Velazquez gewiß keiner mehr interessieren als Theotokopuli. Pacheco hatte ihn im Jahre 1611 besucht, trotz seines Abscheus vor jenen „wüsten Skizzen" erkannte er sein Genie an. Die Äußerung mit der er ihn entsetzte, Michelangelo sei ein guter Mann gewesen, aber malen habe er nicht gekonnt, hat dem jungen Velazquez gewiß zu denken gegeben. Domenico war zu seiner Zeit, in Toledo, als Porträtist ebenso beliebt, wie später unser Diego am Hofe. Es hat sich indes bis jetzt keine Spur gefunden, die über des Malers der golilla Ansicht von dem Maler der gorguera Licht gäbe. Doch sind in einzelnen späteren Bildern (dem Grafen von Benavente und der Krönung Mariä) Anklänge an den Greco zu erkennen. Anders steht es mit dessen Schüler, Luis Tristan.

Palomino hat darüber eine Stelle, die wie Überlieferung aussieht. Nachdem er von italienischen Anregungen gesprochen hat, fährt er fort: „Am wahlverwandtesten aber berührten sein Auge die Gemälde des Tristan, weil dessen Richtung zu seinem eignen Naturell stimmte, wegen der Originalität der Ideen und Lebhaftigkeit der Motive.[1]) Aus diesem Grunde also erklärte er sich für dessen Nachahmer und verließ die Art seines Lehrers. Hatte er doch sehr bald eingesehen, daß für ihn eine so laue Malerei und Zeichnung, mochte sie

[1]) Las que causaban á su Vista mayor harmonia, eran las de Luis Tristan, por tener rumbo semejante á su humor, por lo estraño del pensar y viveza de los conceptos. Palomino II, 823.

noch so gelehrt sein, nicht passe; weil sie seiner hohen, das Große liebenden Natur entgegen war." (Museo III, 323.)

Es ist unterhaltend, die durch diese Stellen veranlaßten Glossen der Autoren zu lesen, denen, mit einer Ausnahme, Tristan ganz unbekannt war. Einige, wie Cumberland, Viardot, sind so klug, ihn mit einer höflichen Verbeugung abzufertigen. „Das Lob des Velazquez, die Ehre sein Vorbild gewesen zu sein, sind hinreichend, ihm einen dauernden Namen zu sichern." Andere, um sich die Sache zurechtzulegen, haben einen Tristan nach jener Stelle konstruiert. Wie mag Tristan ausgesehen haben, um dem Velazquez gefallen zu können? Tristan war ein Schüler des Greco, des verwilderten Tizianschülers; wir werden ihn uns als einen geläuterten, einen zahmen Greco zu denken haben. „Greco, sagt W. Bürger, hat die Technik der venezianischen Schule in Spanien eingeführt, Tristan war gewissermaßen das Medium zwischen ihm und Velazquez." Das [vermeintliche] Bildnis im Prado beweist es: „es setzt den Greco fort und läßt den Velazquez ahnen". In der kleinen Skizze des hl. Hieronymus mit der offen gebliebenen roten Untermalung, findet er „die freie touche und helle Farbenskala", die ihm Velazquez entlehnt habe. J. C. Robinson erklärt jene Notiz für ein Mißverständnis des faselhaften Schwiegervaters (in dessen Buch aber nicht einmal der Name Tristans vorkommt). Velazquez habe aus untergeordneten Eigenschaften in den Arbeiten des Tristan zu Sevilla den weit höheren Charakter des Greco schätzen gelernt, dessen Sachen er dann in Madrid sah. Denn sein reifer und vollkommener Stil sei vielmehr auf des Griechen Werke als auf die seines obskuren Schülers Tristan gebaut.

Stirling endlich, der Tristans Hauptwerk gesehen, meint: „Wenn auch an Originalität der Erfindung dem Greco nicht zu vergleichen, war er doch ein besserer Kolorist —"; aber die ersten guten Arbeiten des Greco enthalten die ganze venezianische Überlieferung, von der in Tristan keine Spur ist. „Velazquez hat von dessen glänzender Färbung gelernt, seiner Palette einige brillante Tinten hinzuzusetzen", — doch zeigt Velazquez, zumal im Anfang, gewiß keine Vorliebe für glän-

zende Farben. Endlich nennt er Tristans Typen vulgär, ja die Madonna roh (coarseness); indes die feine, anmutig ernste, huldvolle Maria in den Magiern von S. Clara ist doch der etwas nüchternen Madonna in Velazquez' gleichnamigem Gemälde im Prado mindestens ebenbürtig.

Aber der junge Maler, der sich mit seinen Altersgenossen dem Chiaroscurismus zuneigte, entdeckte wahrscheinlich, daß Tristan dieses System bereits befolge. Und wenn er auf dem Wege nach Madrid Toledo und dessen Kapitelsaal besucht hat, so begriffe sich auch die Eingenommenheit des Porträtisten für Tristan. Da aber von Gemälden seiner Hand in Sevilla nichts bekannt ist, so kann er ihn erst auf dieser Reise kennen gelernt haben, als er freilich seinen ersten Stil bereits gefunden hatte.

DER NATURALISMUS

Auch der alte Pacheco scheint der Ansicht gewesen zu sein, daß die naturalistische Malweise, der sein Schwiegersohn sich angeschlossen hatte, von Italien her in Sevilla importiert worden sei. Nichts würde eine höhere Meinung von der Bedeutung der Neuerung Caravaggios erwecken, denn nirgends sonst hätte seine Einwirkung glücklichere Ergebnisse zur Folge gehabt. Was in Italien nur eine kurze, tumultuarische Campagne gewesen war, unternommen von Abenteurern, gefolgt von einer ebenso vorübergehenden Invasion bei Franzosen, Holländern, Deutschen, das wurde, an den Ufern des Baetis, ein „goldenes Zeitalter", das Spanien seine besten Maler gegeben hat. Pacheco nennt den Ribera denjenigen, „der heute in der Praxis der Farben den Primat behaupte" (II, 84); er führt den Caravaggio, diesen valiente imitador del natural, mehrmals auf, und einmal in einer Reihe mit seinem Schwiegersohn. Da wo er empfiehlt, sich für alles und allezeit an die Natur zu halten, sagt er: „So machte es Miguel Angel Caravacho, und man sieht es an seiner Kreuzigung Petri (obwohl es eine Kopie ist) mit welchem Glück; so machte es Jusepe de Rivera, denn seine Figuren und Köpfe erscheinen neben allen den

großen Gemälden, welche der Herzog von Alcalá hat, lebendig und das übrige gemalt, obwohl sie Guido von Bologna zum Nachbar haben [grade wie in der Kasseler Galerie]. Und mein Schwiegersohn, der denselben Weg geht, an dem sieht man auch den Unterschied von den andern, weil er allzeit die Natur vor Augen hat." (II, 15 f.)

Von Originalen Caravaggios, die damals in Andalusien gewesen wären, ist nun freilich nichts bekannt. Der Herzog von Osuna, der Ribera aus seiner Dunkelheit hervorzog, hat frühestens nach seiner Rückkehr aus Neapel (1620) dessen Werke in seinen Familiensitz Osuna, wo die Familiengruft ist, gebracht. Sie sind noch in der dortigen Colegiata zu sehn: als Hauptstück eine Kreuzigung. Aber Velazquez' Epiphanie trägt schon die Jahreszahl 1619, und in Sevilla scheint man Ribera zuerst aus den von Osunas Nachfolger Alcalá (1631) mitgebrachten Stücken kennen gelernt zu haben.

Zu beweisen scheint also die italienische Anregung kaum, auch ist ihre Annahme nicht unentbehrlich, um das Auftreten der neuen Schule zu erklären. Zu jeder Zeit liegen, auf räumlich oder national getrennten Schauplätzen, gewisse Darstellungsformen, Tendenzen, Stoffe in der Luft und können, auch ohne äußere Berührung, von mehr als einem gefunden werden. Ganz so wie in den Wissenschaften Entdeckungen, in der Mechanik Erfindungen oft von mehreren unabhängig gemacht werden. Jedes Zeitalter vermacht eben dem nach ihm kommenden ein Erbe latenter Kräfte, unentwickelter Formen, beunruhigender Fragen. Deshalb ist die Verschiedenheit zwischen Künstlern zweier Menschenalter an demselben Ort bei engem Zusammenhang oft ebenso auffallend, wie die Ähnlichkeit gleichzeitiger an verschiedenen Orten bei völliger Unbekanntschaft. Schüler scheinen Lehrern, unter deren Dach sie jahrelang gearbeitet, sobald sie sich auf eigene Füße stellen, ganz fremd; Meister derselben Epoche und aus verschiedenen Nationen, die nie voneinander vernommen, scheinen oft zum Verwechseln verwandt.

Zieht man indes die notorische Verbreitungsgeschwindigkeit solcher neuen Richtungen in Betracht, so wird man doch

wohl kaum zweifeln können, daß der italienische Naturalismus schon im Anfang des Jahrhunderts, sicher im zweiten Jahrzehnt, nicht bloß durch Hörensagen, bei Liebhabern und Malern in Sevilla bekannt gewesen ist. Und es fehlt nicht an einzelnen datierbaren Versuchen in der schwärzlichen Manier der tenebrosi. —

* * *

Niemand der Charakter und Werdegang großer Künstler beobachtet hat, wird sich angesichts der Werke des Velazquez dem Eindruck verschließen, daß ihre Art tief in Temperament und Individualität des Mannes wurzelt. Was mit solcher Bestimmtheit und Konstanz des Gepräges auftritt, kann nicht von außen gekommen sein. Wer die ihm gemäße Art so früh findet, so unbeirrt seine eignen Wege geht, und in so geradliniger Bahn, wer auch das was seinen vielseitig gebildeten, impressionablen Geist zu Verehrung und Bewunderung zwingt, nie versucht nachzuahmen, wenn es zu jener Art nicht paßt, sollte der nicht den Grundriß des Baus, den er sich errichtet, mitgebracht haben?

Auch wo Gleichheit der Züge sich aufdrängt, ist damit noch kaum Entlehnung bewiesen. Und selbst wenn Entlehnung oder Anregung konstatiert wäre: würde es sich noch fragen, ob diese Entlehnungen das Wesen der Kunst betreffen. Weil Rubens vor Teniers prachtvolle Bauernfeste gemalt hat, muß darum ein so berufener Genremaler diesen Wegweiser nötig gehabt haben, um die malerische Brauchbarkeit von Szenen, die er vor Augen hatte, mit eignen Augen herauszufinden?

Der Einflüsse sind unendlich viele und verschiedene; der Werdende wählt die Vorbilder nach seinem Geschmack und entnimmt ihnen was ihm beliebt. Wie das Talent auch ohne äußere Aufmunterung, ja in leerer, feindseliger Umgebung sich Bahn bricht, so werden dem Genie, das nur eine Steigerung von Talent ist, Lehrer und Vorbilder seine Richtung weder geben noch stören. Dies Spiel von Anziehung und Abstoßung zeigt es vielmehr als Beherrscher der Umstände und der Umgebung, denn als ihr Produkt.

So sind die Fresken des Melozzo da Forli in SS. Apostoli zu Rom mit dem für malerische Augen berückenden Zauber ihrer Horizontalperspektive an Raphael, trotz seines universellen Zuges, fast spurlos vorübergegangen, (wenn man von der mehr spielenden Verwendung in Duodezformat, in der Kapelle Chigi absieht). Hier zeigt sich die Selbsterkenntnis, der das echte Genie stets treu bleibt. Und wenn auch die neue Sprache der Kartons und der Transfiguration aus der sistinischen Kapelle stammt, er würde sie nicht gelernt haben, wenn sie nicht in seiner repraesentativa universi begründet gewesen wäre.

Jemand kann einen geistesverwandten Lehrer bekommen, er ist um so glücklicher. Zuweilen findet er ihn nicht. Dann macht er die Schule durch und lernt seine Kräfte kennen, aber auch den Drang, s e i n e Art des Sehens und Bildens zu entdecken. Das durch Widerspruch geschärfte Bewußtsein seiner Eigenart ist dann die wertvollste Mitgabe der Schule. Auch wo kein Widerspruch erregt wird, muß, je ursprünglicher die Persönlichkeit, je ausgiebiger die erfinderische Kraft, um so heftiger die Ungeduld sein, bloß zu wiederholen, desto rascher wird er das Dargebotene verbrauchen und nicht ruhen, bis er, im Bereich des Möglichen, das gefunden hat, was sich zu dem Früheren verhält — ungefähr wie die Komplementärfarbe.

Ein anderer macht vielleicht lange Kreuz- und Querfahrten im Territorium seiner Kunst, und er sieht da noch mit ganz anderen Augen, als etwa ein Kunstgelehrter. Nicht um sich das zusammenzulesen, was er einst der Welt bescheren will. Er erfährt und erlebt mancherlei Einwirkungen, aber es sind oft nur Gelegenheitsursachen (causae occasionales) die sein angebornes Wesen zu Tage bringen. Dies wird auch in der Regel, mit dem Alter der Reife, klar und deutlich hervortreten. Es wird auch durch die nachfolgenden Wandlungen, wie sie Jahre und zunehmende Beherrschung der Werkzeuge mit sich bringen, nicht erheblich geändert werden.

Und endlich — je mehr uns gelingt, einem Meister nahe zu kommen, ihn durch wiederholtes Fragen zur Sprache zu bringen, um so bestimmter erscheint er eingeschlossen in seine eigne kleine Welt. Jenes Allgemeine von Schule, Zeit, Rasse,

das er von andern hat, mit andern teilt und auf sie vererbt, ist nur (um noch einmal griechisch zu reden) wie sein sekundäres Naturell (δεύτερα οὐσία); dahinter aber liegt sein wahres Ich (πρώτη οὐσία). Jener Franzose hatte recht, wenn er ausrief: Etre maître, c'est ne ressembler à personne. Man sollte also eigentlich an niemanden erinnert werden — statt, wie es scheint, womöglich an alle. Freilich gibt es ja nichts Neues unter der Sonne. So wird man dem fleißigen Historiker nicht verargen, wenn er selbst den Meister, der seiner Zeit wie vom Himmel herabgekommen schien, vor unseren Augen in den grand assimilateur verwandelt. Wie unser großer Dichter seine humoristische Selbstschau schloß:

Was ist nun an dem ganzen Kerl Original zu nennen!

VOLKSFIGUREN

Von den ersten selbständigen Versuchen des jungen Malers stehen im Buche seines Schwiegervaters einige Nachrichten. Der vorsichtige Mann wird über seinen ehemaligen Schüler, jetzt angesehenen Hofmaler, gewiß nichts gedruckt haben, was diesem nicht aus der Seele geschrieben war. Die Bemerkungen Pachecos beziehen sich auf die Bodegones-Malerei.

Diese war gegen das Ende des 16. Jahrhunderts in Sevilla aufgekommen, und wohl nicht bloß als Erzeugnis des Luxus. Szenen aus der Wirtschafts- und Küchensphäre, Straßenfiguren, aber mit starker Betonung des Stillebens: Küchengerät, Eßwaren, tote Vögel und Fische. Der wiederauflebende Trieb, der Sichtbarkeit näher auf den Leib zu rücken, führt die Maler auf Studien nach dieser ihnen am bequemsten gelegenen „Natur", und aus Studien wurden „Stücke". Fünfzig Jahre früher waren die Holländer so zu ihren Keucken-Stücken gekommen, Pieter Aertsen war nach van Mander auf diesem Wege Meister in der Farbenmischung geworden[1]). Auch der

[1]) Hij heeft hem begheven te maken Keuckens, met allerleij goet en cost nae tleven, so eijgentlijck alle de verwen treffende, dat het natuerlijck geleeck te wesen: met welck veel te doen, hij wel den alder vasten Meester in zijn verwe vermenghen oft temperen is geweest, die men oijt heeft ghevonden. Het Schilder Boeck f. 162 D.

Bildnismaler Michel de Mierevelt soll damit angefangen haben. Mit welchem Behagen man das Treiben der niederen Klassen beobachtete, zeigt die oft bis ins Läppische und Unflätige sich verirrende Kleinmalerei der Schelmenromane. Ihr gleichzeitiges Aufkommen ist gewiß nicht zufällig. Im Geburtsjahr unseres Malers war das erste und beste Werk dieser Art erschienen, der Guzmann de Alfarache des Sevillaners Mateo Aleman (wenn man von dem kleinen Vorspiel, dem Lazarillo de Tormes des Mendoza [1553] absieht). Ihm folgte 1605 die Picara Justina des Perez de Leon, der Marcos de Obregon des Vicente Espinel (1615) und viele andre. Wer die Erlebnisse des unsterblichsten aller Ritter in den Ventas der Mancha und unter den Hirten der Sierra morena hätte malen wollen, würde in diesen Bodegones die Anleitung gefunden haben. Wer in dortigen Orten kampierte, kann noch heute ihre Originale sehen und den unverfälschten Geschmack altspanischen Wesens genießen, das, nach allen Plagen der Gegenwart, um so mehr Behagen in der Erinnerung weckt.

Der Held des Cervantes war zwar der echte hidalgo der Rittergedichte, aber im Spiegel eines modernen Auges. Ein Ritter ohne Furcht und Tadel; generös, selbstlos, glaubensstark, bei ewigem Mißgeschick ohne Murren und Verbitterung und Zweifel, — aber aus dem Traumland der Romantik auf die Heerstraße, in die Dörfer des Spaniens versetzt, auf dem die schwere Hand Philipps II. gelegen hatte; wie ein Siebenschläfer der im Zeitalter des Cid in Zauberschlaf gefallen, in einer verwandelten Welt erwachte. Als Satire gemeint und begonnen, gerät unter den Händen des Genies das Porträt des Narren allgemach in die Beleuchtung des Humors; also daß hier der Spanier sein ideales Selbst dem Lachen, Mitleid und der Sympathie der Zeit und Nachwelt empfiehlt. Der Verwandlungsprozeß wäre hiernach gewissermaßen eine Funktion des Stils: ein romantischer Stoff realistisch erzählt, gemalt mit einer Palette individualistischer, der Wirklichkeit abgesehener Farben.

Die Kabinettmaler des siebzehnten Jahrhunderts in Niederland waren Virtuosen, die sich an ein reiches Publikum von lockern Sitten und feinem Geschmack wandten; die Komik

ihrer Bilder beruht zum Teil auf dem Kontrast des Gegenstandes mit der unendlichen, geistreich versteckten Kunst. In jenen spanischen Sittenbildern fällt zunächst nur die nüchterne blanke Wahrheit auf. Majolikaschüsseln mit Metallreflexen, Silbergerät und Kunstschränke darf man da nicht suchen. Sie sind mehr den älteren Sachen der Brueghel, Beukelaer, Aertsen verwandt, wo das Volksleben gröber und reizloser, aber unmittelbarer und mannigfaltiger erscheint, als bei den späteren.

Der alte Herrera hatte diese bodegoncillos seinen Söhnen gelehrt. Der eine, el Rubio, zeichnete auch Figürchen in der Art Callots; der später als Kirchenmaler berühmt gewordene Francisco machte sich sogar in Rom einen Namen mit seinen Fischstücken; er hieß dort der Fischhispanier (lo Spagnuolo degli pesci). Die Altgesinnten sahen sauer auf diese plebejische Kunst, und ärgerten die Maler der Fischmärkte bereits durch das Zitat des griechischen Pyreikos, genannt der Ryparograph. Denn auch dort wußten die gelehrten Kunstliebhaber oft mehr Bescheid in den Annalen der griechischen Malerei, als zu Hause, wie Guevaras Schrift beweist. So dachte eigentlich auch Pacheco[1]), aber dann fiel ihm sein lieber Diego ein und er setzte besänftigend hinzu: „Sind denn diese bodegones für gar nichts zu achten? Nein, sie sind gewiß sehr zu achten, d. h. wenn sie gemalt sind, wie Velazquez sie malte, der sich durch dieses Fach so hoch erhob, daß er niemanden sonst neben sich Platz ließ. Sie verdienen hohe Schätzung, denn mit diesen Anfängen (principios) und mit den Bildnissen fand er die wahre Nachahmung der Natur und förderte viele durch sein mächtiges Beispiel... Nämlich die Figuren müssen tüchtig gezeichnet und gemalt sein, und ebenso lebendig erscheinen wie die tote Natur; dann bringen sie ihrem Künstler höchste Ehre."

---

[1]) Figuras ridiculas nennt er sie, con sujetos varios y feos para provocar la risa. II, 125. „Die Kunst an und für sich, sagt Goethe, ist edel, deshalb fürchtet sich der Künstler nicht vor dem Gemeinen. Ja indem er es aufnimmt, ist es schon geadelt, und so sehen wir die größten Künstler mit Kühnheit ihr Majestätsrecht ausüben."

Velazquez wandte sich also mit dem ganzen Eifer und Glauben der Jugend diesem neuentdeckten Genre zu. Er soll einmal gesagt haben, als man ihm vorwarf, daß er nicht ernstere Gegenstände mit mehr Reiz und Schönheit male, worin er Raphael nacheifern könne: er wolle lieber der erste sein in jenem groben Fach als der zweite im feinen[1]).

„Er hielt sich einen Bauernjungen als Lehrling (aldeanillo aprendiz), der ihm gegen Bezahlung als Modell diente, in verschiedenen Gebärden und Posituren, in Weinen und Lachen, mit allen erdenklichen Schwierigkeiten. Nach dem zeichnete er viele Köpfe mit Kohle und weiß gehöht auf blaues Papier, und ähnliche nach vielen anderen Eingeborenen (naturales). Dadurch gewann er seine Sicherheit im Treffen."

Im November 1892 sah der Verfasser auf der Exposicion histórico-europea (es war sein letzter Besuch in Spanien) das Gemälde eines Winzerburschen, das, ganz in der frühsten Art des Meisters gemalt, diesen Pachecoschen aldeanillo vorzustellen schien[2]). Der lachende zähneblekende Junge hält in der Rechten eine abgeschnittene Traube mit Blätterkranz, in der linken das Winzermesser; zur Seite steht ein Traubenkorb. Die dunkle Landschaft im Grunde war von einem Fluß durchschnitten, in dem sich ein zwischen grauen Wolken hervorbrechender glüher Lichtstreif spiegelte.

Dagegen der Knabe mit der Orangenblüte in Wien hat seine Taufe wohl nur jener biographischen Notiz zu verdanken. Die entzückende Grimasse soll die berauschende Wirkung des starken Dufts auf das Gehirn des schwachsinnigen Burschen ausdrücken[3]).

[1]) Que mas queria ser primero en aquella groseria, que segundo en la delicateza. Palomino III 353. Etwas anders lautet die Sentenz Gracians: Ser eminente en profesion humilde, es ser algo en lo poco: lo que tiene mas de deleitable, tiene menos de glorioso (63).

[2]) Im Besitz des Sr. Leandro Albear. *Jetzt bei Francis Bartlett in Boston (0,725 zu 1,045 m.*

[3]) E 'l conte di Villa Mediana hebbe [von Caravaggio] la mezza figura di Davide, e 'l ritratto di un giovine con un fior di melarancio in mano. Bellori, Vite etc. p. 214.

Ein Hauptgemälde dieser Klasse, das auch zuerst berühmt wurde, war

DER WASSERTRÄGER VON SEVILLA

(1.065 zu 0.82 m)

Abbildung 1

Er brachte dies Bild mit nach Madrid, wo es bei der Einrichtung des neuen Lustschlosses Buen Retiro[1]) zum Zimmerschmuck ausersehen wurde. Später hängt es im neuen Bourbonenpalast; hier sah es 1755 der Italiener Caimo im „Saal der Serenaten", nebst vielen andern Werken des Meisters; es war damals das beliebteste[2]). Auch Mengs erkannte seine künstlerische und biographische Bedeutung[3]). Man könne darin sehen, „wie sich Velazquez anfänglich der Nachahmung der Natur unterwarf, indem er alle Teile voll ausführte, mit der in ihnen zur Erscheinung kommenden Kraft, auf Grund der Beobachtung der Lichter und Schatten". Dies Urteil des „größten Malers des Jahrhunderts" wurde unter den schönen Stich von Blas Amettler gesetzt, und Joseph Bonaparte, als er aus Madrid floh, packte es zu den bourbonischen Kleinodien und dem Getsemane des Correggio. Vielleicht auch, weil die Hauptfigur sein Landsmann war. Nach der Katastrophe von Vitoria kam auch dies Bild an den Herzog von Wellington[4]).

[1]) Otra de Vara de alto y tres quarttas de ancho con un rettrato de un Aguador de mano de Velazquez llamando el dho aguador el corzo de Seuilla con marco dorado y negro tassada en diez doblones. Testamentaria de Carlos II. Buen Retiro 1700.

[2]) Ma soprattutto vien celebrato il Quadro del Vecchio che porge da bere a un fanciullo, disegnato, e colorito finissimamente. Lettere di un Vago Italiano I, 152 f. Pittburgo 1754.

[3]) Il quadro dell' Acquajolo die Siviglia fa vedere quanto il pittore si assoggettò ne' suoi principj alla imitazione del naturale, col finire tutte le parti, e dar loro quella forza che gli pareva vedere in quella, considerando la differenza essenziale che è tra le parti illuminate e le ombre; cosicché questa medesima imitazione del naturale lo fece dare un poco nel duro e nel secco. Mengs, Lettera a. d. A. Ponz. 51.

[4]) Evelyn Wellington. A descriptive and historical Catalogue of the Collection of Pictures and Sculptures at Apsley House, London. London 1901. Vol. I, 184.

Die Figur des „Corsen" war gewiß in Sevilla sehr bekannt. Der junge Mann, der seine Brauchbarkeit als Modell bald heraus hatte, mochte ihm manchen Maravedi zugewendet haben, um ihn für seine Absicht zu stimmen.

Seit der Asistente D. Francisco Zapata, Graf Barajas im Jahre 1574 aus dem ungesunden Sumpf Laguna die „Alameda des Herkules" geschaffen mit Brunnen und acht Pappelreihen, hatten sich die großen Nachtpromenaden zu Wagen und Fuß hierhergezogen; bei Festen spielte da eine Kapelle von Bläsern und Hoboisten[1]). Die Besprengung des Lustortes im Sommer wurde einem Korps von Aguadores übertragen, unter denen ein eigener Alguazil Friede und Ordnung hielt. Die Leute waren meist Franzosen, die der amerikanische Verkehr dorthin zog, unsrer ein Korse. Für ihre Dienste erhielten sie die Erlaubnis, das Wasser in die Wohnungen zu tragen, in großen Steinkrügen auf Eseln. Dies vortreffliche Wasser kam in Röhren aus dem „Brunnen des Erzbischofs", so genannt von dem Garten an der alten Straße nach Cordoba, eine Viertelmeile vor der Stadt, der dem Prälaten Don Remondo gehört hatte[2]).

Zum Eindruck des Bildes gehört die — patriarchalisch-orientalische — Kostbarkeit des reinen Quellwassers im wasserarmen Andalusien mit seinem afrikanischen Sommer. Unser Korse, ein fünfziger, steht vor einem Tischchen, und legt die breite Hand an den Bauch seines großen Wasserkrugs. Der Korkstöpsel hängt an der Schnur. Mit der Rechten hält er das schöne, leicht zerbrechliche Kelchglas, das ein feiner blonder Knabe, seitwärts über den Tisch vorgebeugt (ein Lieblingsmotiv) im Begriff ist zu empfangen. Zwischen beiden im Schatten ein gleichaltriger aber schwarzhaariger Trinker, das Gesicht halb in einer Irdenkanne begraben.

Dieser Wassermann ist ein starker, soldatisch aussehender Kerl, mit hochgewölbter Brust, von strammer Haltung, die

[1]) Ein treues Bild des Treibens bei Tage gibt ein Gemälde der Alameda bei dem Earl of Clarendon, aus der Zeit, aber nicht von der Hand des Velazquez.
[2]) Zúñiga, Anales IV, 65 Mme D'Aulnoy, Relation du voyage d'Espagne. A la Haye 1692, II, 76.

in der Profilansicht zur Geltung kommt. Der grobe braune Kittel fällt faltenlos; die weiten Ärmel hat er abgestreift, und der Hemdsärmel beweist, daß er auf saubres Leinen hält[1]). Das wettergebräunte Gesicht in Lederton hat trotz des an Wange und Hals gesammelten Fetts etwas hartes, starres; ausgeprägte Stirn, schmalgespaltenes, tiefliegendes Auge, eine fast gerade, breitrückige, spitze Nase, eingezogener Mund, vom keilförmigen Bart eingefaßt.

Man denkt bei dieser Gestalt unwillkürlich an Steinbilder, auf Grabmälern in Nischen einer Familienkapelle; wie gut trüge diese Brust den Stahlpanzer, faßte diese mächtige Hand Schwert — oder Geißel. Die Ebenbilder jener Steinschläfer findet man ja selten bei ihren Namenserben, zuweilen noch unter den Nachkommen ihrer ehemaligen Leibeigenen.

So tritt gleich bei dieser ersten Figur des Velazquez ein charakteristischer Zug ersten Ranges auf, der von nun an bei allen, die er entworfen, wie ein Beglaubigungsattest wiederkehren wird. Es ist das Gewicht der Haltung, das aplomb in seiner spezifisch spanischen Nüance, als Legierung von Temperament und Stolz des Standes, der Rasse; von Phlegma und Selbstgefühl. Wo dies fehlt, hat man beim ersten Blick den Eindruck des Apokryphen. Es ist undefinierbar; aber mehr als Worte lehrt ein vergleichender Blick, etwa auf Rubens und seine beweglich lässigen, wie trunken vom Gefühl der Lebenskraft sich wiegenden, reckenden Posen.

Mit jenem starren, bronzenen, durch das von links einfallende Licht scharf beleuchteten Profil kontrastiert die elastische Figur, das edle noch weiche Gesicht des hübschen Knaben, mit seinem Streif- und Reflexlicht und der Grazie der verkürzten Seitenneigung.

Dies erste originelle Werk ist noch ganz nach dem System der Herausführung der Figuren aus dunkler Tiefe ans Licht gearbeitet. Schatten und dämmerhafte Partien sind etwas

1) Die Beschreibung Palominos (Museo III, 322) ist ganz phantasiert: zerrissener Kittel, durch den man Brust und Bauch sieht: con las costras, y callos duros y fuertes. So zerlumpt erscheint der Aguador in Manuel de la Cruz' Kostümbildern, hier trägt er den Krug auf dem Kopf.

stumpf geworden; alles trauert unter einem dicken Firniß. Im Licht sind die Züge des pastosen Pinsels plastisch, wie bei Spagnoletto. Meisterhaft ist die sichere Breite der mit möglichst wenig Strichen modellierenden Malführung.

Das Detail, so sparsam und bescheiden in seiner Farb- und Wertlosigkeit, ist gleichwohl ansprechend durch die absolute Wahrheit in Form, Textur und Ton. Dieser Kittel hat ein halbes Leben lang Sonne und Regen mitgemacht. Man beachte den gelben Krug mit den Kreislinien von der Drehscheibe her und den weichen Dallen; das spiegelnde Kristallglas. Nichts ist malerisch müßig: die mächtige Rundung des Krugs dient als repoussoir; der blinkende Kelch, der Hemdärmel als Lichtsammler und Lichtreflektoren vor den dunklen Flächen.

Wie hoch solche Bambochadas, selbst wenn sie wenig mehr als Studien waren, geschätzt wurden — als seltene Reliquien des Meisters, zeigen die ausführlichen Beschreibungen, deren sie Palomino wert hielt (Museo pictorico III, 322).

„Zwei Arme, an dürftigem Tischchen speisend, darauf verschiedene Irdengefäße, Orangen, Brot u. a., alles mit merkwürdiger Sorgfalt beobachtet." Dies ist vielleicht das andere Bild in Apsley-house: es scheint eine Studie in stark verkürzten Gesichtern. In der kahlen, schwarzen Spelunke sitzt ein junger Mensch, in verlorenem Profil, eine braune Schale, die vielleicht einen Rest Schokolade enthält, an den Mund setzend; sein Gefährte, den Kopf auf den Arm gelegt, scheint über dem Tisch eingenickt. Eine Küchensiesta nach beendigter Malzeit und Reinigung des Geschirrs. Ein Krug mit Apfelsine darauf, ein umgestülpter Mörser, ein Teller, drei Untertassen über einer umgestürzten Schale, grüne Glasflasche mit Strohmantel. Die völlig reizlose Szene ist in einem erdig dintigen Ton, breit, in einem Zug hingesetzt[1]).

„Ein schlechtgekleideter Junge, der Geld zählt und mit den Fingern rechnet, dahinter ein Hund, verschiedene Fische auf

[1]) Das Inventar von 1772 erwähnt im Retrete del Rey neben einem Teniers: Una pintura que egecutó una mesa, con su Bagilla y un cantaro; y dos medias figuras sentadas á ella, de vara y tercia de largo, y vara escasa de cayda: original de Velazquez. Ponz, Viage VI, 35.

dem Tische beschnüffelnd; dabei ein römischer Kohlkopf (lechuga) und ein umgestürzter Kessel; links ein Bazar mit zwei Tischen, darauf Heringe, Brot auf weißem Tuch; auf dem andern zwei weiße Teller und ein grünglasierter Ölkrug." Muß etwas gutes gewesen sein, denn es war bezeichnet, aber damals schon sehr mitgenommen.

Im dritten sah man einen bedeckten siedenden Topf über dem Kohlenbecken, nebst viel Küchengerät, dabei stand der Küchenjunge mit einem Krug in der Hand und einer Weiberhaube (escofieta) auf dem Kopf, „eine sehr lächerliche Figur".

In der Sammlung des Violinisten Mauro Dalay, den Elisabeth Farnese nach Spanien mitgebracht hatte, von wo er 1731 nach Parma zurückkehrte, war ein Stück mit zwei Facchinen an einem Tisch, es kostete damals 30 Dublonen[1]). Marie Louise schenkte Goya den „Jungen Suppe essend"; dies Bild wurde mit der Sammlung des Stechers V. Pelequer 1867 im Hotel Drouot für 2950 Francs verkauft.

DIE ALTE KÖCHIN

(0.99 zu 1.28 m)

Abbildung 2

Ein dem Aguador ebenbürtiges, wirkliches Küchenstück ist neuerdings zum Vorschein gekommen: die alte Frau bei der Bereitung von Spiegeleiern in der Sammlung Cook zu Richmond. Die Hand des Meisters ist nach der Übereinstimmung mit dem „Wassermann" unzweifelhaft.

Das Gemälde gibt einen Einblick in des jungen Mannes Gesinnung, Verfahren und Können. Wohl noch nie hatte ein Spanier zu einem so anspruchslosen Gegenstand sich bequemt. Die enge, rauchgeschwärzte Küche, das bescheidenste Gerät einer andalusischen Bauernwirtschaft, die wenigen Naturgaben, deren der mäßige Südländer bedarf, eine steinalte Bäuerin und ein häßlicher Küchenjunge. Diese bodega gleicht mehr der magern als der fetten Küche des alten Peter Brueghel.

[1]) Campori, Cataloghi 623.

Die Frau steht, im Profil, vor dem roten Topf über dem Kohlenbecken, in dem zwei Eier brozeln, ein drittes hält sie in der Linken, und in der Rechten den Löffel. Sie blickt horchend auf den Knaben, der vom Markt eine Melone und Rotwein mitgebracht hat und nun über seinen Einkauf Rechnung ablegt. Diese Gestalt ist dem Gast spanischer Posaden bekannt. Es ist eine jener in der Arbeit alt gewordenen, ruhelosen, immer grollenden und klagenden Frauen, die aber, im Grunde von bestem Temperament, fast mütterlich des Fremden sich annehmen, sein unverständliches Spanisch laut verhöhnen und sein Nomadenleben bedauern. Eingesunkene Augen mit abgehetztem Blick, unter der freien Stirn kurze krumme Nase, lange Oberlippe, die Farbe noch brauner durch die weiße toca. Der Knabe hat den afrikanischen Typus: kurze unten vordringende Stirn, starke Backenknochen, gepletschte Nase, aufgeworfenen Mund, zurückweichendes Kinn, alles durch Oberlicht nicht vorteilhafter. Aber es ist ein ordentlicher, reinlicher Bursch, die Haare über die Stirn gekämmt, grad abgeschnitten; die kupfrigen Hände gut geformt.

Ganz ebenso wichtig wie das Personal war dem Maler das Inventar seiner Küche, in nüchternem weißen Tageslicht präsentiert. Der blanke Messingmörser mit dem Stößer auf dem Küchentisch, das gelbglänzende Kupfergeschirr, ein Napf mit Messer, Zwiebeln und spanischer Pfeffer, und der rote Wein, die braune Ölkanne mit dem grünen Glasurmantel, der weißglasierte Topf mit den blauen Blumen, die Wage und das Strohkörbchen an der Wand, die Melone usw. — alles mit dem Ernst des Stillebenmalers vorgeführt. Die Behandlung ist bei aller prosaisch fleißigen Akkuratesse keineswegs kleinlich; ein sicherer, voller Pinsel setzt Kontur und Fläche in wenigen Strichen hin. Nichts hat der Maler hinzugetan. Da ist keine präparierte Beleuchtung (das Feuer hätte die Gelegenheit geboten), nichts vom haut-goût raffinierter Gemeinheit und Unsauberkeit, von geschäftsmäßigen Modellen oder malerischen Atelier- und Kostümfiguren, nichts von Herablassung: bloß Ehrlichkeit. Es ist ein Stückchen Wirklichkeit, das aber mancherlei Eindrücke, Erinnerungen an Land und Leute belebt.

In derselben Galerie zu Richmond wird noch ein anderes Stück, der Bettler mit der Weltkugel, dem Meister beigelegt. Ein alter zerlumpter Saufbruder setzt, uns anlachend, seinen vierhenkligen Weinkrug auf eine große Kugel, als Emblem seiner Hafisphilosophie. Die Kugel spiegelt eine ausgedehnte Gebirgslandschaft: man sieht, zur linken des düstern Tals, die strohgedeckte Herberge, und vor ihr eine Szene von etwa zehn flott und lebendig skizzierten Figürchen, offenbar eine Reisegesellschaft, der der Buffo eine Vorstellung gibt. Am Tisch vor der Tür der venta sitzen zwei Kavaliere, hinter ihnen stehen ihre fünf escuderos, zwei andere Kavaliere gegenüber in einiger Entfernung, in der Mitte zwischen beiden Gruppen ein Alter mit weißer Schürze, der tanzend seine coplas vorträgt. Ihr Thema ist am Rand der Leinwand zu lesen: Viva el vino, leche de los viejos (Es lebe der Wein, die Milch der Greise). Dies sehr zweifelhafte Stück[1]) wäre also eine allegorische Version desselben Themas, das er später realistisch mit mythologischem Zusatz behandelte.

Viel vertrauenerweckender ist ein ähnliches Motiv behandelt in dem Gemälde des „Geographen", das sich in die Galerie zu Rouen verirrte. Es ist jedoch etwas später gemacht und wird, des sachlichen Zusammenhanges wegen, im Kapitel von den Truhanes besprochen werden (im zweiten Bande). —

Da solche Sachen dafür galten, daß mit ihnen „höchste Ehre" zu verdienen sei, auch einige jahrhundertelang sogar königliche Gemächer geziert hatten, so kann man sich denken, wie lebhaft seiner Zeit das Angebot wurde, wieviele solcher Schöpfungen längst vergessener Dunkelmänner neuerdings als Velazquez auf den Markt gebracht worden sind. Jede spanische Leinwand, auf der Küchengeschirr, Küchenvorräte oder ein grinsender Junge vorkamen, hieß ein Bodegon von Velazquez. Der Katalog von Curtis zählt deren etwa siebzig auf (acht aus der Galerie Aguado). Schwerlich mehr als ein halbes Dutzend wird mit ihm zusammenhängen. Die echten Stücke erkennt man an den sorgfältig ausstudierten und ausgeführten Dra-

[1]) *Die Zuschreibung ist inzwischen allgemein aufgegeben.*

perien, pastoser Behandlung und haushälterischer Zurückhaltung in Beiwerk und „toter Natur".

Auf den Londoner Ausstellungen spanischer Gemälde figurierten kürzlich zwei sehr stattliche bodegones, Entdeckungen desselben glücklichen Sammlers, von dem auch der Mann mit der Glaskugel stammt. The Steward, ein grinsendes rundes Falstaffgesicht, einen Suppenteller in der Hand, umgeben von Küchenvorräten aller Art; — und das prachtvolle Stilleben mit dem Pfau (aus der Galerie des Kardinals Fesch), dessen Malerei an Jan Fyt erinnerte. Aber schon die Überfüllung und Üppigkeit berührte fremdartig in dem übrigens gediegen gemalten Stück von tiefer, leuchtender Färbung. Auch das ansprechende Bild des kleinen Mädchens vor einem Tische mit Trauben, aus der Sammlung des Earl of Clare, jetzt im Besitz von Mr. Salting, möchte ich nach wiederholter Prüfung streichen[1]).

Unter den zahlreichen Stücken, deren Urheber wohl nie entdeckt werden dürften, finden sich doch auch einige von einem kenntlichen Meister, der diesen Kreisen seine Anregung verdankte, obwohl sein Wirkungskreis Cordova wurde. Antonio del Castillo y Saavedra (1616–1668), der 1626 nach Sevilla kam, lernte hier die neue Spezies kennen; er warf sich besonders auf die Hirten- und Bauernstücke. Nach ihrer Zahl scheinen diese seine Cabañas sehr beliebt gewesen

[1]) Beschrieben S. 136 der ersten Ausgabe. Ebenfalls aus eigner Anschauung kann ich noch folgende als unecht und selbst des Meisters Schule fremd ausscheiden: Der lachende Rüpel, aus der Sammlung Pedro Ximenez de Haro, jetzt in Paris. Das Musikantenstück der Galerie Salamanca (1875, 1600 Francs). Ebenda die Schmauserei (comilona), die Ponz, Viage XVIII, 21, bei Sebastian Martinez in Cadiz sah, nebst einer Pescaderia [Fischstück] und einer Mahlzeit mit vier Köpfen, ähnlich denen der Borrachos. Zwei Hirtenstücke im Museum zu Palermo (Nr. 4, 79). Das von W. Bürger gerühmte Bauernstück des Earl of Listowel. Der Schafer in Brockhaus' Besitz, gestochen 1826 von Ludwig Gruner. Das große Küchenstück im Museum zu Valladolid (Nr. 140).

Der Steward ist von Fray Juan Sanchez Cotan, das Stilleben mit dem Pfau vielleicht von M. Nani, vergl. A. L. Mayer, Monatshefte für Kunstwiss. 1915, 125 ff. Das Saltingsche Bild jetzt in der Londoner National Gallery. Ein zweites Exemplar des lachenden Rüpels bei R. Traumann in Madrid. Die „Schmauserei" jetzt bei Lord Plymouth.

zu sein. „Er zog aufs Land, zeichnete Hütten, Ochsen, Wagen und alle Werkzeuge des Ackerbaues, mit den Zufälligkeiten und Einfällen der Natur; er malte sie dann mit großer Wahrheit." Wie die Bassanos übertrug er diese Behandlungsweise auf biblisch-legendarische Szenen, die er im Stil des historischen Genre behandelte und mit reicher landschaftlicher Szenerie ausstattete. Die Verleugnung Petri im Museum zu Cordoba ist eine Quartierszene in der Art des Jacob Duck. Seine reichste und besterhaltene Folge ist die Geschichte Josephs in sechs Bildern, im Museum zu Madrid (951—956), dort Pedro de Moya genannt. In Erfindung und Komposition, nicht in der Farbe, erinnern sie an die Vorgänger Rembrandts. In Sevilla sah ich 1882 die Zeichnung eines trefflichen Bildes, die Jünger zu Emmaus, Halbfiguren, das früher für Velazquez galt und unter diesem Namen ins Ausland verkauft wurde; es stellte sich aber heraus, daß es von diesem Antonio del Castillo war.

KIRCHENBILDER

Die Annalen von Sevilla im Anfang des Jahrhunderts enthalten redende Beiträge zur Erklärung des Verfalls Spaniens. Unter dem schwachköpfigen Philipp III (el tercero santo) und seinem Lerma erhoben sich die Klöster in Zahl und Umfang, wie nie vor- und nachher; den in der Welt lebenden Christen wurden ihre Städte zu eng. In die ersten zwölf Jahre des Jahrhunderts (1600—1611) fallen nicht weniger als neun Klostergründungen[1]). Sie erfolgten in der Regel nach langem Widerstand der Stadt wie des Erzbischofs und Kapitels, die stets „Berge von Schwierigkeiten" machten. Aber gegen Mönchszähigkeit und das Geld gottseliger Witwen ist keine Rettung.

Die Maler freilich konnten sich diese Zustände gefallen lassen. Auch Diego begann seine Meisterjahre als Kirchenmaler, und mit ehrenvollen Aufträgen. Seine ersten Gemälde entstanden wohl unter den Auspizien Pachecos, der sie gewiß als Eröffnung einer Laufbahn ansah, wie die glorreiche jenes

[1]) Zúñiga, Anales de Sevilla. Tom. IV. Madrid 1796.

Luis de Vargas. Auch der junge Mann wird sich seine Zukunft kaum anders vorgestellt haben. Des frommen Herrn gute Verbindungen bahnten ihm sofort den Weg in eines der angesehensten Klöster. Diese Erstlinge bezogen sich auf einen Kultus, der in Sevilla soeben einen besonderen Aufschwung genommen hatte.

Am 8. September 1613, dem Tage von Mariä Geburt, hatte ein Predigermönch die Meinung seines Ordens von der Empfängnis Mariä verteidigt, und durch das gegebene Ärgernis eine Volksbewegung aufgeregt, welche die Geistlichkeit fleißig schürte. Der Erzbischof de Castro ordnete eine Prozession an als Zeugnis für die unbefleckte Konzeption; alle Pfarrkirchen, Klöster, Bruderschaften, selbst die Mulatten und Neger veranstalteten wochenlange Feste. Eine Gesandtschaft an den König wurde beschlossen, die Befürwortung der Definition als Dogma beim päpstlichen Stuhl zu erbitten. Als Boten kamen der Kanonikus D. Mateo Vazquez de Leca und Bernardo de Toro. Dieser hatte den von Miguel Cid gedichteten Vers (cuarteta) auf Noten gesetzt; täglich wurde er von Groß und Klein auf den Gassen gesungen[1]). Die beiden Herren erlangten wirklich ein Breve Pauls V (21. August 1617), das wenigstens den öffentlichen Vortrag der weniger frommen Meinung untersagte.

Um diese Zeit nun war es, wo auch Velazquez, nach dem Vorbild Pachecos, den Tribut seines Pinsels der Allerreinsten darzubringen beschloß. Die beschuhten Karmeliter (Carmen calzado) bewohnten eines der stattlichsten Gotteshäuser der Stadt. Es ist im Unabhängigkeitskrieg verwüstet und geplündert worden, und heute Kaserne. Von dem großen Kreuzgang mit Estrich von Genueser Marmorplatten und reichen Wandfliesen (alicatados) führte eine breite Marmortreppe in den Kapitelsaal. Für diesen waren zwei zusammengehörige Gemälde bestimmt: Johannes der Evangelist auf Patmos, dem

[1]) Todo el mundo en general
á voces, Reina escogida
diga que sois concebida
sin pecado original. Sein Bildnis von Pacheco ist S. 73 erwähnt.

die Gestalt des Weibes auf dem Halbmond, verfolgt vom Drachen, erscheint; und diese Gestalt selbst, seit lange als Darstellung jenes Mysteriums sanktioniert. Beide Stücke (1.36 zu 1.09 m), zuerst von Cean Bermudez erwähnt, wurden in den Tagen der Zerstörung von dem in dieser Beziehung hochverdienten Domherrn Lopez Cepero gerettet, und in der Folge (1809) dem englischen Gesandten Sir Bartle Frere überlassen[1]). Sie sind bemerkenswert als erste, freilich noch ganz schülerhafte Versuche.

Es waren Gegenstände, die nur nach der Überlieferung gemalt werden konnten; sonst hätte auch ein vorzügliches Kunstwerk mehr Anstoß als Beifall erwarten dürfen. Für poetische Erfindung war kein Platz, für malerische die Zeit noch nicht gekommen. Ein Anfänger also, der seine Studien an Köchen und Straßenfiguren gemacht, und dem als Zensor sein Schwiegervater zur Seite stand, mußte sich in keiner geringen Verlegenheit befinden. Der Gegenstand war überdies schon von guten Malern in angesehenen Bildern behandelt worden.

Die „unbefleckte Empfängnis" wurde damals nur noch in symbolischer Verschleierung dargestellt. Die historische Versinnlichung des Mittelalters, als Begegnung der Eltern an der goldenen Pforte, nebst der vorhergegangenen Engelserscheinung befriedigte nicht mehr. Man verknüpfte sie also mit der Vision der Apokalypse: eine in Wolken schwebende Gestalt, das Bild jungfräulicher Reinheit, über dessen theologische Bedeutung Sinnbilder Aufschluß gaben. In den spanischen Darstellungen ist der Blick gesenkt und ernst, lange blonde Haare fallen über die Schultern, die Hände gekreuzt auf der Brust oder strack erhoben und mit den Fingerspitzen sich berührend, um das Haupt Sonnenlicht, ein Kranz von zwölf Sternen. Die Symbole suchte man malerisch zu ordnen, indem man sie in eine Landschaft verteilte, die etwa den Eindruck eines englischen Parks macht.

Einen Punkt gab es jedoch, in dem der junge Meister versuchte, sich auf eigene Füße zu stellen. Unter den Merkmalen,

[1]) *Jetzt bei dessen Erben.*

die Pacheco in seinem Kanon aufstellte (II, 189 f.) war auch eines, das nicht symbolisch war: „Ihre Leibesschönheit, sagte er, war ein Wunder." Das ist leicht zu malen in Versen, schwer für die Augen, die ungläubiger sind als die Ohren. Das Mysterium fiel hiernach in die Kompetenz der Stilmaler, und jene Romanisten hatten auch ein Ideal beabsichtigt, obwohl man es ihnen kaum ansieht.

Ihren kümmerlichen Idealismus konnte Velazquez nicht mitmachen. Er wußte nur nach Modellen zu malen und hätte schwerlich begriffen, wie man die Natur korrigieren könne. Er wählte ein Mädchen aus dem Volke, ein Kind der Armut, die allein sich dazu verstanden; ein ordentliches Kind, das dieses Geschäft als frommes Werk betrachtete. Nur ein „süßes Kindergesicht" kann man darin nicht finden[1]). Es ist eine unbedeutende, farblose Physiognomie, eine moza de venta: kurze Stirn, starke Backenknochen, zurückweichendes Kinn, der gesenkte Blick auf den Punkt gerichtet, den der Maler ihr geheißen zu fixieren. Nur die schwarzen Haare sind vorschriftsmäßig ins rötlich-blonde (color do oro) übertragen; gegen den Kanon ist die Farbe des Kleides, das nicht weiß, sondern ein schwaches violett ist: keine gute Zusammenstellung mit dem blauen Mantel.

Solche Modelle armer Mädchen wählte auch der gleichaltrige und gleichgesinnte Francisco Zurbaran für seine heiligen Frauen, obwohl etwas hübschere und von mehr Rasse. Niedliche Köpfchen mit schwarzen Augen, die doch nur ihre Beschränktheit ausdrücken.

Daß eine so nüchterne und leere Gestalt, ohne Adel, Größe, Schönheit und Leben in diesen Tagen der Hochflut marianischer Devotion geschaffen wurde, zeigt doch, daß fromme Schwärmerei allein Bildwerken noch kein Leben einzuhauchen vermag, und, wie die oben zitierte cuarteta des Miguel Cid beweist, auch Versen nicht. Der himmlische und

[1]) Mrs. Jameson, Legends of the Madonna, p. 49, beschreibt das Bild ausführlich. The solemnity and depth of expression in the sweet girlish face is very striking, the more so, that it is not a beautiful face etc. Pacheco schrieb dreizehn bis vierzehn Jahre vor.

landschaftliche Hintergrund ist jetzt ganz versunken und unscheinbar geworden.

Auch in dem zweiten Gemälde des Sehers Johannes schloß sich der Maler an die Tradition. Johannes der Evangelist wurde von alters her mit dieser Vision dargestellt, im Mittelalter als hochbetagter Greis (wie ihn noch Memlinc malte), im sechzehnten Jahrhundert als lockiger Jüngling. Die Insel Patmos gab den Vorwand zu einer reichen Waldlandschaft. So in dem durch mehrere Kupferstiche (z. B. Johann Sadelers) verbreiteten Gemälde des Martin de Vos, das auch von Italienern nachgestochen wurde. Da sitzt Johannes auch in unserer Leinwand rechts am Rand, zu seiner Seite der Adler. Die Linke im aufgeschlagenen Buch, doch den Zeigefinger aufhorchend erhoben, die Rechte mit der Feder schwebend gehalten. Haupt und Blick wendet er zurück nach oben, wo in Wolken der siebenköpfige Drache erscheint, der in Verfolgung des sonnenbekleideten Weibes mit dem emporringelnden Schweif die Sterne vom Himmel fegt.

Auch hier hat Velazquez zum Träger der Rolle ein Modell gewählt, dem die Eigenschaft des Ungewöhnlichen nicht abzusprechen ist. Es ist ein junger Mensch mit den harten sinnlichen Zügen des dunkeln Weltteils. Niedrige enge Stirn unter kurzgeschorenen schwarzen Haaren, dicke Augenbrauen, starke Kiefern, wulstige rote Lippen mit dunklem Bärtchen, zwischen denen unregelmäßige Zähne sichtbar werden. Dem Jüngling hat er eine grobe weiße Tunika gegeben und den violetten Mantel über den Schoß geworfen.

Aber die aus den hinreichend bezeugten Werken bekannte Malerhand kündigt sich hier schon an: mit breitem Pinsel sind vollkommen sicher Umriß und Modellierung (z. B. der Extremitäten) hingesetzt. Die bisher gebrauchten dünnen, in scharfen, senkrecht parallelen oder gebrochenen Linien fallenden Leinenstoffe hat er mit dicken wolligen, breite stumpfe Falten werfenden vertauscht.

DIE EPIPHANIE

(2 ⁰³ zu 1 ²⁵ m)

Abbildung 3

ist das früheste Gemälde des Meisters in der Galerie des Prado (Nr. 1166). Es trägt die Jahreszahl 1619[1]). Vor jenen Erstlingen zeichnet es sich aus durch große Kraft in Farbe und Helldunkel. Jene ist pastos, im Ton ernst, fast düster: neben dunkelgrün und stahlblau das beliebte gelb und orange; das rote Kleid der heiligen Jungfrau hat einen dumpfen Purpurton. Die Schatten sind so dunkel (zum Teil nachgedunkelt), wie sie später nicht mehr vorkommen. Die Köpfe, sämtlich Bildnisse, sind sorgfältig für ihre Rollen ausgewählt; die Gewandung, besonders die Mäntel in höchst gediegener Durchführung. Der Page hinter dem Mohren hat ganz die Wendung des Knaben im Aguador.

Die Szene ist als Nachtstück gedacht, am Horizont dämmert der kalte, gelbliche Schein des ersten Morgens. Auf die Gestalt der Maria fällt ein scharfes Licht, das die schneeweiße leinene toca zurückwirft; die Gesichter der Verehrer liegen im Schatten.

Die Madonna ist eine junge, hübsche, andalusische Bäuerin. An den Schläfen schmale schwarze Haarflechten. Ihre dunkeln Wimpern sind gesenkt, doch ohne den Zauber solcher demütig sanften Augen; auch hat ihr Blick nichts von Mutterfreude. Man glaubt diese Figur in einem Landstädtchen morgens am Gemüsemarkt sitzen gesehen zu haben. Das faltenreiche dicke Kleid ist ein Winterrock, es war ja Dezember. Ihre Hände sind derbknochig, stark genug, den Pflug zu führen und nötigenfalls den Stier bei den Hörnern zu fassen. Mit beiden umschließt sie fest das kerzengrad hingehaltene Kind. Rührend

[1]) *Früher war es im Escorial, Zurbaran zugeschrieben. Nachdem seit kurzem das Bild gut gehängt und beleuchtet ist, hat sich herausgestellt, daß die Jahreszahl 1617 lautet. Die übrigen frühen Werke sind demnach anders anzusetzen, und es ergibt sich für sie ein weiterer Spielraum. Vgl. A. L. Mayer, Kunstchronik Januar 1922, S. 268.*

ist doch diese schlichte demütige junge Mutter, deren Sinnen und Sorgen bei dieser Überraschung durch den vornehmen Besuch nur um ihr Kind ist. Denn es ist ein ordentliches Wickelkind, nach der Vorschrift Pachecos, der ganz empört war, wenn er den neugeborenen Heiland nackt der Winternacht ausgesetzt sah. Der hl. Joseph rechts schaut neugierig zu: ein gemeines, knochenhartes Bauernprofil.

Wenn jemand dem Maler diese Niedrigkeit seiner heiligen Familie angedeutet hätte, so würde er wahrscheinlich mit Michelangelo entgegnet haben: Diese heiligen Personen waren Arme. Wer aber gemeint hätte, daß ihm vornehme Typen versagt wären, den konnte er auf die knienden Könige verweisen. Hier ist er auf einmal in seinem Fahrwasser. Es sind eigentlich seine ältesten nachweislichen Bildnisse. Sie stimmen in der Behandlung ganz mit dem Porträt des finstern Mannes in der Halskrause (Prado 1209). Solche Bildnisse waren seit Campaña in Sevilla nicht gesehen worden. Der vorderste, jüngere Mann von kräftigen Formen, könnte einen Domherrn aus altem Geschlecht vorstellen; der Greis dahinter einen Ordenskomtur. Auch der Mohr ist ein Fürst in seinem Stamm. Wie ihre Lineamente die echter hidalgos sind, so hat auch ihre Devotion die Würde, das strenge, unbewegliche Phlegma des Spaniers von Stand.

Die Komposition ist ganz in den Vordergrund gedrängt, um Platz für recht große Figuren zu gewinnen, die auch an beiden Seiten vom Rahmen durchschnitten werden. Und während die Madonna durch das grelle Licht sehr hervorkommt, tritt der vor ihr knieende Magier scheinbar zurück, mit den hinteren Kollegen zur Gruppe verschmelzend. In dem lithographischen Galeriewerk ist das Gemälde breiter; die Figuren setzen sich noch fort; ist es beschnitten worden? —

Das schöne Gemälde der National Gallery, die heilige Nacht, oder die Hirten, rechnet der Verfasser jetzt nicht mehr zu den Jugendwerken des Meisters[1]). Aufmerksame Leser, denen

1) Es befand sich von jeher im Palast des Grafen del Aguila zu Sevilla, von dem es Baron Taylor 1832 für 4800 L. erwarb; aus Louis Philipps spanischer Galerie

ein Widerspruch in meinen Äußerungen über Velazquez' Verhältnis zu Ribera nicht entging, konnten auch bemerken, daß ich während der Redaktion dieses Abschnittes bereits auf dem Wege zur Aberkennung war. — Es ist ein in seiner Art feines und liebenswürdiges, wenn auch etwas nüchternes Werk, das sich aber, bei Verschiedenheit der Technik, in Typen und Aktion so eng an Ribera anschließt, daß es Richard Ford für eine Kopie nach ihm halten konnte. Der in seinen braunen Mantel gehüllte, gelassen herabblickende, edle S. Joseph, die gemütliche alte Frau, der Junge mit dem skrophulösen Mund (ähnlich Riberas Johannes dem Evangelisten), der Flötenbläser mit der schalkhaften Miene (ein Nachklang aus seinen Jugendjahren in Parma), alles dies sind Sevilla fremde, dem Ribera geläufige Typen. Nur der Madonna fehlt des Valencianer Meisters edle strenge Schönheit und der feierlich stille Blick der großen Augen nach oben, der uns im Bilde des Louvre (von 1650) entzückt. Es ist eine Bürgersfrau, ganz irdisch, die der Andrang der wilden Campagnolen doch etwas beunruhigt. Ob das Bild von Zurbaran ist, an dessen Gemälde im Palast von Santelmo es erinnert, ist nicht sicher, man vermißt bestimmte Merkmale, auch ist es allzu frei von seiner Befangenheit in Bewegung und Komposition. Nach der Klarheit, Lebendigkeit und Einheit der Anordnung, nach den gewissenhaften Studien und der sorgsam gleichmäßigen Durchbildung wäre es des Velazquez nicht unwürdig, aber mit jener Epiphanie ist es kaum zu vereinigen.

Noch andere Jugendbilder christlichen Inhalts, bisher in Sevilla verborgen und auch von keinem älteren Schriftsteller genannt, sind neuerdings ans Licht gezogen und auf Grund einzelner Merkmale, in Landschaft, Faltenwurf, in des Meisters Biographie eingeschaltet worden[1]). Die Jünger von Emmaus sind vielleicht manchem Leser bekannt, sie

ward es 1853 für 2060 L. von der Nationalgalerie angekauft (Nr. 253). Eine Darstellung desselben Gegenstandes verbrannte 1839 im Kapitelsaal zu Plasencia. Damals schon wurde es von Madrid aus bestritten, im Correo nacional, 28. Juni 1838, angeführt in Naglers Lexikon.

[1]) Beruete, Velazquez p. 13 19 23.

wurden mehreren großen Galerien (auch dem Louvre) zu sehr hohen Preisen angeboten[1]). Eine Gruppe von Kniefiguren in der Art des Honthorst und Valentin. Mit dem Reuigen Petrus in der Höhle (wie jenes aus der Sammlung Cañaveral)[2]), ist den Verehrern des Velazquez wohl kaum eine Freude gemacht worden. Der Fürst der Apostel erscheint in der Maske eines greisen, kahlköpfigen, sonnverbrannten Bauern von gemeinen Zügen. Hände und Füße völlig verschrumpft und verknöchert, ganz abweichend von seiner sonstigen einfachen Modellierung der Extremitäten. Das Motiv der übereinander geschlagenen Beine mit den unterm linken Knie gekreuzten Händen paßt weniger zu bitterer Reue, als zum Kummer über die schlechte Ernte vielleicht. Wieviel wahrer hat Ribera diesen Moment in der bekannten Radierung, wieviel leidenschaftlicher Herrera (Kathedrale von Sevilla) freilich in einem ebenso vulgären Modell ausgedrückt. Der auf der Steinbank daneben ausgebreitete Mantel konnte an Velazquez' Draperien erinnern. Endlich hat sich noch in der Galerie des erzbischöflichen Palastes ein freilich fast ruiniertes Bild des HL. ILDEFONSO beim Empfang der Casel gefunden (Abbildung 4).

Bilder wie diese werden kaum als wertvolle Bereicherung seines Inventars gelten können; sie würden auch für ihn selbst wohl nur als Studien von Gewandung und Modellköpfen Wert gehabt haben.

Die Gleichgültigkeit gegenüber dem religiösen Stoff zeigt sich frappant in einem Bildchen, wo wirklich die heilige Geschichte zum Anhang eines Küchenstücks gemacht ist. Es kam neuerdings (1892) durch Vermächtnis Sir William H. Gregorys in die National Gallery (CHRISTUS BEI MARTHA, Abbildung 5). Die Hauptfigur ist eine junge Küchenmagd, am Mörser beschäftigt, der die Alte dahinter eine Anweisung gibt. Eier und Fische werden das Menü des frugalen Mahls bilden. Die Gruppe hebt sich hell ab vom linken Ende der finstern

[1]) *Mit der Sammlung Altman in das New-Yorker Metropolitan Museum gekommen. 1.25 zu 1.40 m.*

[2]) *Jetzt im Besitz der Witwe Beruetes, Madrid. 1.31 zu 1.055 m.*

Küchenwand, rechts aber blickt man durch das breite Fenster in einen hellen Saal, darin eine kleine Gesellschaft. Man könnte es auch für ein Wandgemälde halten.

Ein junger Mann sitzt da in einem sehr breiten, hohen Sessel, den weiten Mantel über die rechte Schulter geworfen. Ein vor ihm am Boden hockendes Mädchen scheint ihm aufmerksam zuzuhören, das Kinn auf die Hand gestützt, die Arme in den gelben Schal gewickelt. Die hinter ihr stehende Frau will eine Bemerkung machen. Die sehr lebendige Szene macht den Eindruck einer Anekdote. Man möchte glauben, der Maler habe sie grade so gesehen und gerufen: „Das ist ja unser Herr im Hause der Schwestern!" und dann skizziert, ohne auch nur durch einen typischen Zug den jungen Mann als den Herrn kenntlich zu machen. Nur das begreift man nicht gleich, warum er sie nicht zur Hauptszene gemacht und die Küche in jenes Fenstervierecк verlegt. Gab es eine schönere Gelegenheit als diese santa visita, um sich einmal als Darsteller von Charakteren, geistigen Zuständen zu zeigen? Dem Maler Carducho war ein ähnliches Bild dieses heiligen Besuches aufgefallen, wo aber so üppige Speisevorräte aufgespeichert waren, „daß es eher die Küche eines Schlemmers schien, als das Hospiz der Heiligkeit, eine Erweisung zärtlich sorgender Aufmerksamkeit . . ." „Mir graute vor der Unvernunft dieses Malers, der imstande war, ein solches Gemälde aus Geist und Händen hervorzuziehen[1])."

[1]) V. Carducho, Dialogos de la Pintura p. 265. – Viele andere biblische Darstellungen sind apokryph. Der Tod des hl. Joseph aus der Houghtongalerie (in der Ermitage), der gemeine Loth aus der Galerie Orleans verdienen keine Besprechung und sollten nicht ewig in Katalogen fortgeführt werden. Die Findung Moses in Castle Howard, nach Waagen von Gerhard Honthorst, ist ein Hauptbild von Orazio Gentileschi; Hiob auf dem Aschenhaufen, einst in der Kartause zu Xeres, wurde schon von Pour (Voyage XVII. 279) bezweifelt. Die interessante Befreiung des Petrus mit dem weiten unterirdischen Kerkergewölbe und Gruppen grausam gefesselter Gefangenen und Soldaten in dieser Mitte, in der Galerie Cook zu Richmond, früher Velazquez, neuerdings Cano getauft, ist eine Kopie des Gemäldes von Carlo Bononi aus Ferrara (geb. 1569, gest. 1632) in den Uffizien Nr. 112. Auch in den Inventaren der königlichen Schlösser wurde ihm mehreres fälschlich beigelegt, die Veronica (damals in S. Ildefonso und Aranjuez) ist ein

KAMERADEN: ZURBARAN

In Zeiten, wo Altes versinkt und neue Keime sich zum Lichte drängen, ist oft der Einfluß der gleichaltrigen, suchenden Genossen wichtiger als der der Meister. Schon die Jahrszahlen mußten auf die Vermutung führen, daß Velazquez einigen später berühmten Namen der dortigen Künstlerschaft nahe gestanden habe. Wirklich ist durch protokollierte Zeugnisse festgestellt, daß Alonso Cano und Zurbaran ihm befreundet waren. Sie wollen auch seine Eltern gekannt, also im Hause verkehrt haben; das Verhältnis zerfiel auch nicht, als jener die Vaterstadt verließ: er hat sich später der Jugendfreunde erinnert und sie an den Hof gezogen.

Die damaligen Arbeiten dieser Triarier geben uns den Eindruck eines Verhältnisses, wie jenes damals schon ein Jahrhundert zurückliegende zwischen Giorgione, Palma und Tizian. Gleichgesinnte Jünglinge von sehr verschiedener Geistesart, deren Wechselwirkung aufeinander nicht leicht abzugrenzen ist. Keine schärfer gezeichnete, homogenere, die Tendenzen spanischen Wesens in dieser Zeit nachdrücklicher zur Schau tragende Gestalt gibt es, als den kaum ein Jahr jüngeren Francisco Zurbaran[1]), einen Bauernsohn aus Estremadura (getauft am 7. November 1598 zu Fuente de Cantos). Wenig hatte er Lehrern zu verdanken. Er soll ein Schüler des Klerikers Roelas gewesen sein; doch wüßten wir unter dessen Werken nur eins, das auf den künftigen Maler der Klerisei und Möncherei Eindruck gemacht haben könnte. Seine Manier hat er gewiß nicht von Roelas. Er fußt von Anfang

Strozzi (Prado Nr. 406); ferner kommt eine große „Ehebrecherin vor Christus" vor; eine hl. Barbara und die Dreieinigkeit, mit dieser aber war seine „Krönung Mariae" gemeint. Nur ein kleines Abendmahl ($^3/_4 \times {}^1/_2$ varas) steht bereits in dem von seinem Schwiegersohn Mazo 1666 aufgestellten Inventar und verschwindet nach dem Brande. Es war eine Kopie von Velazquez' Hand nach Tintoretto. Den „Johannes in der Wüste" (Curtis 18) habe ich nicht gesehen; Ford und Stirling rühmten ihn als echt, Bürger verwirft ihn. *(Handelt es sich um das Bild bei Mr. Hugh Blaker in Isleworth-on-Thames, Middlesex, dann ein bezeichnendes Werk von Mayno.)*

1) *Vgl. H. Kehrer, Zurbaran, München 1918.*

an in einer ganz andern Zeit, ist von einem andern Geschlecht als jener vielseitige, geschmeidige Priester[1]). Wie bei allen aus dieser neuen Generation, war bei Zurbaran, doch bei ihm am stärksten, der Zug der Einheit ausgeprägt. Sie sind durch Einseitigkeit groß geworden. Die Maler des sechzehnten Jahrhunderts pflegten Leute von umfassenden, literarischen, technischen Studien zu sein; vielgereist; sie kannten die Geschichte ihrer Kunst und Italien, waren Gelehrte, Devote, Dichter. Die vom Schlag Zurbarans waren nichts als Maler, sie blieben zu Hause, bekümmerten sich weder um lebende noch tote Kollegen, überhaupt war ihnen das weite Reich der Kunst, mit Ausnahme des Kantons, den sie beherrschten, einerlei. Bei jenen ist die Biographie interessanter als ihre Werke, der Mensch als der Künstler; die Worte besser als die Taten. Die neuen waren außerdem höchstens noch Kavaliere. Aber ihre Bilder schlugen alles, was jene Denker mit unsäglichen Studien fertig gebracht. „Die schönen Worte, meinte schon Felipe de Guevara, gentilhombre de boca Kaiser Karls V, müssen wohl zu allen Zeiten den Börsen der Liebhaber nachteilig gewesen sein; denn Reden und Tun treffen selten in einer Person zusammen[2])."

Zurbarans Talent war früh gereift, denn er stand mit zwanzig Jahren bereits in solchem Ansehn, daß ihm der Marques de Malagon den gewaltigen Retablo der St. Peterskapelle der Kathedrale übertrug, zur Rechten der Capilla Real (vollendet und bezeichnet 1625). Um dieselbe Zeit setzt man schon sein Hauptwerk, die Apotheose des hl. Thomas von Aquino, für dessen Kolleg. Hier ist sein bekannter Stil bereits völlig fertig. Auf hellem Grund stehen die Figuren, meist mit dünnem Farbenkörper von diskreter Sättigung, den breiten

[1]) *Sein erster Lehrer war Pedro Diaz de Villanueva, bei dem er 1614 eintrat.*

[2]) Parece que en todo tiempo debio de ser dificil la buena parola para las bolsas de los aficionados á estas artes pues esto de charlar y hacer concurrir pocas veces en un sugeto. Comentarios 26. Ähnlich Diderot im Salon: Mais dites-moi où cette brute de Vanloo a trouvé cela, car c'était une brute. Il ne savait ni penser ni parler, ni écrire, ni lire. Méfiez-vous de ces gens qui ont leurs poches pleines d'esprit, et qui le sèment à tout propos. Ils n'ont pas le demon.

Atelierschatten wie eine Schleppe mit sich führend. Es ist aber ein durch Reflexlicht gleichmäßig gedämpfter Schatten, ohne Drucker, die Lichter dagegen von feinem Glanz durchwoben, mit Flächen blendend weißer Stoffe dazwischen. Die Architektur, weiträumiges, ernst-nüchternes Cinquecento, mit Durchblicken in sonnenhelle Plätze, Straßen und patios; die Landschaft weit, mit tiefem Augenpunkt, flachhügelig, kahl, öde.

Jenes Altarwerk der S. Peterskapelle, vielleicht unter Velazquez' Augen entstanden, schloß sich in der Anordnung an Vorbilder des Mittelalters. In der Mitte thront in kolossaler Größe und Vorderansicht der Apostelfürst mit der Tiara. Bei der Schlüsselerteilung (in der Predella) kniet er an der Spitze der Apostelreihe, wie in Raphaels Karton, aber es sind frostig triviale Gestalten. Merkwürdig ist wie er sich hier mit idealen Figuren abgefunden hat. Seine Maria ist ein liebliches, befangenes Landmädchen, die Schönste des Tals, die Maikönigin, erkoren beim Fest als heilige Jungfrau aufzutreten und über der glänzenden blonden Lockenperücke die Krone des Himmels zu tragen. Sein Schöpfer ist ein gewaltiger Alter mit hoher Stirn, gekräuseltem weißem Haar und Bart, beschatteten, grämlich zur Welt herabgleitenden Augen. So könnte man den Berggeist einer in ewigem Schnee begrabenen Alpe malen. Gegenüber dem rüstigen Allein- und Selbstherrscher des Mosaismus und Islam stellt sich der Spanier den Schöpfer vor als einen Saturn, in dessen grimmigem Greisenhaupt die lange Ewigkeit, die Sorgen der Verwaltung seiner tollen, ihm vom Teufel verdorbenen Welt, die Aufsicht des himmlischen Hofs mit seinen zahlreichen stets zu berücksichtigenden Instanzen zu lesen sind.

Damals standen sich Zurbaran und Velazquez in ihrer Malweise näher als später. Der Estremeño war mit einem Auge für das Individuelle begabt, das dem des Sevillaners kaum nachstand. Die Geschichte des hl. Bonaventura[1]) allein, be-

[1]) Dieser bisher unter unrichtigen Erklärungen versteckte Zyklus ist von mir zuerst in den zwei Gemälden des Louvre (558 f.), einem im Berliner Museum (404 a) und einem in der Dresdener Galerie (627) nachgewiesen worden. S. Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen 1883.

sonders die beiden Stücke des Louvre, enthält soviel bedeutende Köpfe, daß sich das halbe Lebenswerk eines Bildnismalers damit bestreiten ließe. Und neben diesen Köpfen werden alle daneben gehaltenen konventionell, schattenhaft. Die Geringschätzung der Phantasie war bei ihm noch auffallender als bei Velazquez, seine Gebundenheit an das Modell, seine realistische Ehrlichkeit rigoros. Er mußte jedes Gesicht porträtieren, Zug für Zug; jede Gestalt hat ihm gerade so gesessen, gestanden, gekniet, jeder Gewandstoff hat genau so über dem Gliedermann gehangen. Dies war keine Unbeholfenheit, es war ein selbstverfertigtes Gesetz. Denn bei alledem ist er ein Künstler, der aus ganzem Holze schneidet, im großen Stil zeichnet und modelliert. Aber keine Szene aus dem gemeinen Leben hat er je zu malen sich herabgelassen, kaum ein Porträt. Sie würden ihn ebenso gelangweilt haben, wie seine Heiligen die Beschäftigung mit weltlichen Dingen. Er lebte nur in der Flos Sanctorum.

Dagegen sah sich Velazquez, ungleich freier schon damals, in das Bildungsgesetz, in das Innere seiner Menschen hinein, so daß er sie nachzuschaffen schien. Aber er sehnte sich die Zeitgenossen zu malen in ihrer eigenen Rolle, nicht bloß als Spieler in Mysterien, nach dem Programm der Geistlichen.

Und so sind ihre Wege bald auseinandergegangen. Der Sevillaner strebte fort, aus dem Halbdunkel der Kirchen und Klöster, an das grelle Licht des Hofes: Zurbaran ist zuweilen Sevilla zu großstädtisch gewesen. Er schlug seine Staffelei am liebsten in den Monasterien auf, wie jenem Felsennest der unzugänglichen Wildnis von Estremadura, Guadalupe; da war er in seinem Element. Er soll nach Palomino einmal in sein Heimatsdorf entflohen sein; das Ayuntamiento von Sevilla schickte eine Deputation ab ihn zurückzuholen.

Daher änderte Velazquez seine Manier gar bald, Zurbaran beharrte fast lebenslang bei jenem „ersten Stil". Er war aus härterem Stoff als sie alle und besaß den richtigen Prinzipienfanatismus des Romanen.

ALONSO CANO

Um dieselbe Zeit kam ein junger Mensch mit funkelnden Augen, auffahrendem Wesen und Kavaliersallüren aus Granada, seiner Vaterstadt; seine Eltern stammten jedoch aus der Mancha. Er war der Sohn eines Architekten und Retabloschreiners, und sollte sich in dieser Kunst bei dem damals angesehensten Meister der Estofadoskulptur in Andalusien, Martinez Montañes vervollkommnen. Dieser hat nie einen ergebeneren und begabteren Schüler gehabt: er ward bald seine rechte Hand. Die drei Altäre in der Kirche des Klosters S. Paula beweisen, daß er ihm seine Kunst vollständig abgesehen hatte. Diese seine frühen Arbeiten „sind denen des Meisters sehr ähnlich, nur um einen Grad wärmer und in Feinheit der Arbeit und Bemalung unerreicht"[1]). Diese Kunst blieb Alonso auch immer die bequemste; man erkennt die bildnerische Erziehung in seinen späteren Gemälden, besonders in der Erfindung. Schon damals aber trieb es ihn, auch der Schwesterkunst Herr zu werden, er trat bei Pacheco ein, und hier mag er mit Velazquez Freundschaft geschlossen haben. Aber er hielt es nur acht Monate aus, versuchte es dann bei Juan del Castillo, der freilich jenem an Langweiligkeit nichts nachgab; endlich, sagt man, auch bei dem alten Herrera. Die Malerei machte ihm immer mehr zu schaffen als die Plastik, was man freilich seinen einfach und flüchtig gemalten Stücken nicht ansieht. Er sagte später, wenn er Palette und Pinsel beiseite warf und zu Modellierstab und Schnitzmesser griff: er wolle sich nun ausruhen.

Der Cano der späteren Jahre, der Cano von Madrid und Granada, der Cano der Bücher, wird als eine Ausnahme in der spanischen Malerei geschildert. Er ist der Idealist, der große Zeichner, sagt man, oder, im andalusischen Redestil, weil er in den drei Künsten gearbeitet, der spanische Michelangelo (also der zweite!). Von diesem Cano nun war damals noch

[1]) Aus dem Artikel „Zur spanischen Kunstgeschichte" in Bädekers Spanien und Portugal 1897, S. LV, wo ich versucht habe, die Geschichte der spanischen Skulptur zu skizzieren.

Christus bei Martha

wenig zu sehen. Aber es fehlt nicht an Spuren, daß die Erfolge seiner Altersgenossen ihm keine Ruhe ließen, daß er sich in der neuen Manier hat versuchen wollen. Wahrscheinlich aus dieser Zeit stammt das Bild der hl. Agnes im Berliner Museum (Nr. 414B), in jeder Beziehung ein Unikum. Bei diesem Gemälde sieht man, was ein Monogramm wert ist, ohne das hier Alonso Cano niemandem eingefallen wäre.

Die Heilige, fast Kniestück, hat ein so schönes, so bestrickend andalusisches Frauengesicht, voll Unschuld, Träumerei und Melancholie, daß man versucht ist zu glauben, es sei seine Inés, zu der er vielleicht (wie Novalis) glaubte, Religion statt Liebe zu haben. Es ist der später von Murillo hervorgezogene Typus, nur herber; er kommt hier zum ersten Male in einem Kirchenbild zum Vorschein. Die reine, vortretende Stirn umrahmt von braunen Haaren, geordnet fast nach damaliger Hofmode; die breite Nase wenig ausladend, dafür die großen braunen Augen eigen vordringend: sie blicken ins Unendliche, wie staunend, als stünde ein Gedanke dahinter, der sie unwiderstehlich ergreift und der Erde entrückt. Der geschlossene Mund hat einen Zug vom Schmerz und der unerbittlichen Festigkeit des Märtyrers. Der Scheitel ist von Perlschnüren umwunden und trägt ein Krönchen, ein Schleier weht um den Kopf: das einzige Bewegte in diesem farbigen Steinbild, das sich in lebhaften Tinten und kräftigen Schatten vor dem ganz hellen Grund aufrichtet. Die Hände sind keineswegs schlank und glatt wie in seinen späteren Arbeiten; die Linke faßt die Palme wie einen Speer.

Alonsos Degen flog allezeit rasch aus der Scheide. Und so trieb ihn ein blutiger Strauß bald aus Sevilla fort. Den Sebastian de Llanos y Valdés hatte er an der rechten Hand verwundet und gelähmt. Dieser Maler, dessen bekannte Werke freilich viel spätere Jahreszahlen aufweisen, ist unsrer Gruppe verwandt. Er ist der einzige, der den italienischen Naturalisten auch in Komposition und Erfindung gleicht. Seine Spezialität waren biblische Geschichten, in dramatischer Situation und genrehafter Auffassung, längliche Gruppen von Kniefiguren, in klarer Färbung, mit schönen Kostümen und gefälliger Phy-

siognomik, in der Weise des Honthorst und Mattia Preti. Sie schienen etwas profan für Kirchen, daher ihre Seltenheit[1]).

NACH MADRID

Nach Ablauf seiner fünf Lehrjahre bei Pacheco (1613—18) war unser Diego in noch engere Beziehungen zum Meister getreten. Dieser hatte eine, wie es scheint, einzige Tochter, Joana de Miranda; er kam auf den Gedanken, die Gelegenheit nicht vorbeigehen zu lassen, einem so wohlgesitteten und vielverheißenden Jüngling von guter Familie die Zukunft des Kindes anzuvertrauen. „Nach fünf Jahren Erziehung und Unterweisung verheiratete ich ihn mit meiner Tochter, bestimmt durch seine Jugend, Reinheit und guten Anlagen, und die Hoffnung seines natürlichen und großen Genies" (I, 134). Die Vermählung fand statt am 23. April 1618 in S. Miguel, in demselben Jahre, an dessen erstem Tage Murillo in der St. Magdalenenpfarrei zu Sevilla getauft wurde. Unter den Zeugen findet sich der Name des Dichters und Lizenziaten Francisco de Rioja. Der Ehe entsproßten zwei Töchter, beide in Sevilla geboren, Francisca, am 18. Mai 1619, und Ignacia, am 19. Januar 1621. Diese wurde wegen Lebensgefahr der Mutter und des Kindes im Hause getauft. Ihr Pate war Juan Velazquez de Silva[2]).

Eine so frühe Verbindung des neunzehnjährigen, nicht sehr vermögenden Jünglings läßt nicht gerade auf hochfliegenden Ehrgeiz schließen. Aber in jenen ersten Jahren ehelichen Glücks mag ihm wohl keine andere Zukunft vorgeschwebt haben, als die eines Provinzialmalers.

Überblickt man indes jene Bilder, die aus seiner vier- bis fünfjährigen Tätigkeit in der Vaterstadt übrig sind, so kann man sich des Eindruckes nicht erwehren: So viel Anklang sie schon wegen der Neuheit des Stils und ihres nationalen Zugs

[1]) Eins der Besten ist die Salome in S. Juan zu Marchena, von 1657; in der Kathedrale zu Sevilla, Kapelle S. Joseph ist die Berufung des Matthäus (1665) und der Streit Jesu mit den Pharisäern.

[2]) Franc, M. Asensio, Francisco Pacheco. Sevilla 1876. 28 ff.

finden mochten: allmählich mußte dem jungen Maler die Frage kommen: ob nicht sein Schutzengel noch andere Aussichten für ihn habe, als die, fünfzig Jahre lang solche Bilder zu malen, bei denen doch Gegenstand und Darstellung nicht recht zueinander paßten. Auch mußte für diesen hochbegabten Jüngling früher oder später ein Augenblick kommen, wo seinem Selbstgefühl „das Nest" unerträglich wurde. „Nie, sagt Gracian (190), wird jemand die Statue auf dem Altar wahrhaft verehren, der sie als Stamm im Garten gekannt. Das Fremde wird geschätzt, nicht bloß, weil es weither kommt [dies ist also nicht bloß deutsch!], sondern weil man es gleich fertig und vollendet erhält."

Da kam ein Ereignis, ganz angetan Zukunftspläne aufzuregen. Die Nachricht von dem unerwarteten Tode König Philipps III (am 31. März 1621), der plötzliche Wechsel in Personal und System der Regierung nach der Thronbesteigung des sehr jugendlichen Sohnes setzte alle Unzufriedenen, Emporstrebenden in lebhafte Bewegung. Alle jene Erzählungen von der angesehenen Stellung, den ganz besonderen Gnadenbezeigungen, die frühere Maler des Hauses genossen hatten, von Tizian, eigentlich von Jan van Eyck an, bis auf A. Mor — Erzählungen, die in den Künstlerkreisen überliefert und mit Übertreibungen weiter erzählt wurden, — sie stiegen vor ihm auf, als Antrieb sein Glück auf diesem Wege zu versuchen[1]).

Einen Patron sich suchen, gehörte auch zu den Maximen damaliger Weltklugheit. „Nichts ist wertvoller als Beschützer, nichts heutzutage kostbarer als Gunst: sie baut die Welt und zerstört sie; sogar den Geist kann sie nehmen und geben. Es ist wichtiger sich die Gunst der Mächtigen zu erhalten, als Gut und Habe", sagt Gracian (171).

Selten ist wohl der Weg zum finanziellen und politischen Bankerott eines Staats mit so viel guten Vorsätzen gepflastert

[1]) Con esto determiné pasar adelante, y por entonces á Madrid, que estaba allí la Corte, donde todo florecia, con muchos del Tuson, muchos Grandes, muchos Titulados, muchos Prelados, muchos Caballeros, gente principal, y sobre todo Rey mozo, recien casado. Guzman de Alfarache I, 2, 1.

gewesen, wie damals in Spanien. Die Schreiben der Gesandten aus dieser ersten Zeit hallen alle den Eindruck wieder, den der Mantuaner Bonatti in die Worte faßt: die Umwälzungen, die dieser Tod im Gefolge hat, sind von der Art, daß man sagen kann: Mondo nuovo.

Der Kronprinz, dessen frühentwickelter lebhafter Verstand, bei ernstem und gesetztem Wesen, niemandem entging, war bis zuletzt durch den Herzog von Uceda vom Staatsrat fern gehalten worden, nicht ohne lästige Kontrolle selbst seines Privatlebens. Der angesammelte Groll, den die Günstlingsherrschaft der Lerma in ihm entfacht, verdichtete sich zu entschiedenen Reformplänen, als er hören mußte, wie der sterbende Vater von bitteren Gewissensvorwürfen über seine Regierung oder vielmehr Nichtregierung verfolgt wurde, wie er dem Beichtvater vorhielt, daß er sich und ihn getäuscht habe. Alsbald entlud sich über die Lerma und ihren Anhang ein vernichtendes Gewitter königlicher Ungnade. Der junge Monarch erklärte, er gedenke souverän zu regieren, Minister und Diener wolle er, keine Kumpane und Günstlinge; er verlangte die ausgefertigten Depeschen zu lesen, ihm allein stünden Wahl und Entscheid zu; Ehren und Gnadengeschenke habe er allein und unmittelbar zu vergeben, und zwar an die Würdigen. Man staunte über seinen Fleiß in Geschäften; er setzte die Audienzstunden viel früher an, und hörte alle ohne Unterschied, mit seltener Geduld. „Es ist zu verwundern, schreibt Khevenhiller, wie S. M. einsam und in allerlei kindischen intertenimenti unter den Weibern auferzogen worden, daß Sie jetzt in den despachi so emsig und fleißig, und in den Antworten de improviso so subtil und richtig sein." Kühler wurde es aufgenommen, als er sich in kriegerischem Geiste aussprach. Er fragte, ob denn die Holländer keine Untertanen? keine Rebellen? keine Ketzer seien? — Mit solchen aber sei an keinen Frieden zu denken. Er werde sein eigenes Silber versetzen. Er wollte selbst mit ins Feld. Als man die politische Weisheit Philipps II pries, rief er: Ich will die Heiligkeit meines Vaters haben, die Staatsklugheit meines Großvaters, und des Urahnen kriegerischen Geist! Eine

Zensorenjunta für Reform der öffentlichen Sitten wurde eingesetzt. Der Pater Florentia, der eine Schrift über das Günstlingsregiment verfaßt hatte, rief in einer Predigt: „Spanien und die Welt sind erlöst." Und jener Österreicher sagt: der junge König hat diese wenigen Tage ganz Spanien in einen neuen Model gegossen. (Ann. Ferd. IX, 1265.)

Besonders lebhaft waren diese Eindrücke in Sevilla. Der gentilhombre de cámara des jungen Königs, Graf von Olivares, hatte früher in Sevilla gelebt, wo schon sein Vater Alcaide des Alcazar gewesen war; dort hatte er sein Haus zu einem Sammelpunkt der Dichter und Gelehrten gemacht, ja selbst Verse verbrochen, die er jetzt verbrannte. Unter denen, die er ausgezeichnet, war jener Gevatter unsers Malers, Francisco de Rioja. Als Olivares drei Jahre später mit dem Könige wieder nach Andalusien kam, nahm er ihn mit an den Hof, und seitdem hat ihm Rioja während seines langen Ministeriums als rechte Hand für ernste und heitere Geschäfte zur Seite gestanden: als Publizist gegen die Aufständischen in Katalonien, wie als Preisrichter bei einem poetischen Wettkampf in Buen Retiro (1637). Später ist er, enttäuscht von Hof und Welt, nach Sevilla zurückgekehrt, „wo das Klima menschlicher und heiterer ist", und in den geistlichen Stand getreten: er wurde Racionero der Kathedrale und Inquisitor. Bei der Nachwelt aber erweckt sein Name nur die Erinnerung einiger der fließendsten und wohlklingendsten Gedichte dieses Zeitalters, Liebeslieder im italienischen Geschmack des Herrera, und einer „Epistel", in der er mit dem echten Akzent des Selbsterlebten dem desengaño Worte gibt, und mit Kummer der Jahre gedenkt, wo er „in der alten Kolonie der Laster gelebt, ein Augur der Mienen eines Günstlings". Da nennt er die Hoffnungen des Hofs „Kerker wo der Ehrgeizige stirbt und dem Klügsten graue Haare wachsen".

Damals lebte Rioja noch in der Nähe von S. Clemente, neben einem schönen Garten, den Lope, im Jahre 1621 sein Gast, besang. Er war ein Freund und Gesinnungsgenosse Pachecos, der uns einige auf Malerisches bezügliche Dichtungen von ihm, sowie einen Diskurs über die Vier Nägel, in seinem

Buch aufbewahrt hat. Darunter ist eine Umschreibung von Lampsonius' Versen auf das Bildnis des Quinten Metsys und eine artige Ausführung des Einfalls des Libanius von dem Maler, der ein Bild des Apollo auf widerstrebendes Lorbeerholz (Daphne) malen wollte[1]).

Dieser Hausfreund, der Velazquez bald nach Madrid folgte, mag bei den Beratungen über den großen Schritt ein Wort mitgesprochen haben.

Man kann sich denken, daß der Schwiegervater, der Mann ausgebreiteter Verbindungen, mit Empfehlungen an die bei Hofe ansässigen Sevillaner nicht gekargt hat. Unter denen, die den jungen Mann in Madrid freundlich aufnahmen (agasajado), nennt er die Brüder D. Luis und D. Melchor del Alcázar. Die Familie zählt im sechzehnten Jahrhundert mehrere Berühmtheiten; von diesen beiden ist indes wenig bekannt. Von Melchor erfährt man nur, daß er ebenfalls Dichter war (flórido ingenio sevillano) und im siebenunddreißigsten Jahre (1625) zu Madrid starb. Pacheco rückt ein Gedicht von ihm ein, die Künstleranekdote von den fünf Mädchen des Zeuxis[2]).

Von großem Nutzen war Velazquez die Adresse eines hohen Sevillaner Geistlichen, des Kanonikus und maestro de escuela an der Kathedrale, D. Juan de Fonseca y Figueroa (gest. 1627). Er bekleidete den angesehenen Posten eines sumiller de cortina. Dieses Hofamt, wie schon sein französischer Name (somellier) anzeigt, burgundischer Herkunft, wurde von mehreren Geistlichen verwaltet. Sie hatten die Gebetbücher zu verwahren, sagten dem Wochenkaplan die Stunde der Messe an, begleiteten den König in die Kapelle und standen neben dem Baldachin, dessen Vorhang sie auf- und zuziehen. Dies Zeremonienamt wurde wegen seines Einflusses nur Männern von Stand und Ansehen erteilt; es hat sogar den Weg zum Kardinalat gebahnt, z. B. dem Gerónimo Colonna[3]). Fonseca trat

[1]) El Arte de la Pintura I, 428. II, 46. 151. 288. 319.

[2]) Daselbst I, 218. Vgl. 235. 254. II, 191, 282.

[3]) Khevenhiller, Annales Ferd. X. 1067. Domenico Zane nennt es impiego molto honorevole, e che ha portato altri al cardinalato. Depesche vom 24. Dez. 1656.

in der Folge in die Diplomatie: in demselben Jahre erhielt er eine Mission nach Parma zur Beglückwünschung des jungen Herzogs: der geheime Auftrag war, die italienischen Fürsten für das spanische Interesse, besonders in betreff Valtellins zu gewinnen. Er war ein Freund der Malerei und malte selbst, z. B. ein Bildnis jenes Francisco de Rioja. Auf dieser Reise wollte er einen lang gehegten Wunsch erfüllen, Rom, Neapel und Sizilien sehen[1]).

Es wurden nun Schritte getan, dem jungen Maler eine Aufnahme des Königs zu verschaffen. Dies galt überall damals als das einfachste Mittel zu raschem und dauerndem Erfolg bei den Großen. Artemisia Gentileschi riet dem Massimo Stanzioni, er müsse sich durch Bildnisse die Gunst derer erwerben, die ihm später nützen könnten[2]). Diesmal aber hatten Velazquez' Gönner keinen Erfolg.

Dagegen malte er im Auftrage seines Schwiegervaters den Dichter Luis de Góngora, der jenem wahrscheinlich für sein Bildniswerk noch fehlte. Dies Porträt wurde in der Hauptstadt sehr gelobt. Ob es dasselbe ist, welches jetzt im Prado (1223) hängt, ist nicht gewiß. Dieses ist nicht intakt und hat wenig Merkmale seiner damaligen Malweise[3]).

Góngora war schon ein Sechziger. Obwohl er eine Pfründe der Kathedrale von Cordoba genoß (er war früh in den geistlichen Stand getreten), lebte er doch seit dreißig Jahren am Hofe, mit sehr bescheidenem Erfolge: Lerma hatte ihm eine capellanía de honor verschafft. Er hat dem gezierten (culto) Stil des Zeitalters den Namen gegeben: der Marini und Lohenstein Spaniens. — Jenes Bildnis, obzwar trocken und mager gemalt, ist doch ein Charakterkopf ersten Ranges, in dem man freilich eher einen Kasuisten oder Penitenciario als einen

[1]) Depesche des Anast Germonio, Erzbischof von Tarantasia vom 20. Juli 1622 im Turiner Archiv.

[2]) Domenici, Vite de' pittori napoletani III, 178.

[3]) Auch im Prado-Katalog nicht mehr als eigenhändig aufgeführt. Das Original vielleicht bei Marques de la Vega Inclan in Madrid. Vgl. Romero de Torres, Museum (Barcelona) III, 231 ff. und A. L. Mayer, Zeitschr. f. bild. Kunst 1921, 36 ff.

Poeten vermuten würde. Ein langgestreckter Kopf von mächtigem, stilvollem Knochenbau: hochgewölbte, kahle Stirn, an ihr eine lange Nase eingehakt, ernster verschlossener Mund mit sauer herabgezogenen Winkeln, dünner Schnurrbart, langes vordringendes Kinn, der Nase sich entgegenkrümmend. Hinter diesen strengen, schweren, verschlossenen Zügen, mit dem mißtrauisch forschenden Blick der blinzelnden, von Falten der Gedankenarbeit umzogenen Augen wird niemand Anmut und Einfachheit suchen. Wohl aber passen sie zu dem Satiriker und Erotiker, zu dem Bilderschwulst und den labyrinthischen Gedankenspielen der Culteria. Auch ist etwas darin von Gedrücktheit, eine Folge des langen Antichambrierens dieses Séneca nuevo, wie ihn Lope nannte[1]).

Fonseca verlor inzwischen seines jungen Freundes Interessen nicht aus den Augen. Wahrscheinlich gleich nach seiner Rückkehr von jener italienischen Reise brachte er die Sache wieder bei Olivares zur Sprache, und im Frühjahr 1623 trifft ein Brief von ihm ein, der Velazquez überrascht mit des Ministers Einladung, nach Madrid zurückzukehren. Eine Reiseunterstützung von fünfzig Dukaten wird gewährt. Der Schwiegervater schloß sein Haus und begleitete ihn, „um Zeuge seines Ruhmes zu sein". In Figueroas Haus wohnte und speiste er.

Im selben Jahre kam ein zehnjähriger Knabe mit seinem Vater, dem Alcalden von Abilés in Asturien, nach der Hauptstadt. Er wollte Maler werden und wurde dem als Lehrer beliebten Pedro de las Cuevas übergeben. Vierzig Jahre später ist er der Nachfolger des Velazquez geworden: Juan Carreño de Miranda.

Velazquez malte das Bildnis seines Gönners Fonseca. Noch am Abend des Tages, wo es vollendet wurde, nahm es der junge Graf Peñaranda, Kämmerer des Infanten D. Ferdinand mit ins

[1]) Eine genaue Wiederholung ist in England. In dem Werk Edward Churtons' über Góngora (London 1862) befindet sich ein guter Stich nach der Replik im Besitz Henry Reeves. Sie soll aus der Sammlung Sir W. Hamiltons in Neapel stammen, kam an den Kunstschriftsteller Ottley, und wurde dann als Bildnis Gondomars verkauft.

Schloß. „In einer Stunde sah es der ganze Palast", die Infantin und der König, „eine seltene Anerkennung" (calificacion).

Dies Bildnis des Fonseca wird in den Inventaren nicht weiter erwähnt; jemand hat es wiedererkennen wollen in dem Brustbild des Prado (Nr. 1209), dem einzigen dort, das dem Sevillaner Stil der Epiphanie unverkennbar entspricht. Aber dieser Annahme widerspricht die weltliche Tracht. Es ist ein finsterer Kopf, von gelbem Teint, ein Mann mehr von schwerem Geblüt als unheimlichem Charakter; ein schweigsamer Melancholiker von fast schmerzlichem Ausdruck. Die Echtheit ist (wie schon in der ersten Ausgabe steht II, 82) mit Unrecht bezweifelt worden, ganz unpassend hat man ihn Zurbaran zugeschrieben.

Es wurde nun beschlossen, daß er Don Fernando aufnehmen solle; in der Folge aber schien es passender, daß er erst S. Majestät selbst male. Dies wurde indes durch die wichtigen Angelegenheiten (grandes ocupaciones) des Königs verzögert, — wahrscheinlich ist der Besuch des Prinzen von Wales gemeint.

Erst am 30. August fand der König Zeit zu sitzen, für eine Reiterfigur in natürlicher Größe. Die Aufnahme fand den Beifall S. M., der Infanten und des Olivares, der in seinem kraftvollen Stil erklärte, der König sei bis jetzt noch gar nicht porträtiert worden. „Seine Exzellenz der Graf Herzog unterhielt sich zum erstenmal mit ihm, feuerte ihn an, indem er an die Ehre des Vaterlandes erinnerte, und versprach, daß von nun an er allein S. M. porträtieren solle, und alle anderen Bildnisse weggenommen werden würden. Er hieß ihn sein Haus nach Madrid bringen."

Nach dieser Aufnahme führte Velazquez das Reiterbild mit Muße aus. „Alles war nach der Natur gemalt, auch die Landschaft." Es war fünf Ellen hoch, ungefähr $3\frac{1}{2}$ breit. In der Calle mayor, gegenüber S. Felipe wurde es öffentlich ausgestellt, „zur Bewunderung der Residenz, und dem Neide derer von der Kunst, wovon ich Zeuge bin"[1]. Pacheco dichtete ein

[1] Pacheco, Arte de la Pintura I, 134 ff. Die vara beträgt 3 kastilische Fuß.

Sonett darauf, und ein langes Elogio der Sevillaner Jerónimo Gonzalez de Villanueva.

Es scheint, daß dies Gemälde später, verdunkelt durch andere Reiterbilder des Rubens und des Urhebers selbst, wenig mehr geachtet wurde, vielleicht am wenigsten von diesem selbst, der an seiner damaligen Auffassung des Königs keinen Geschmack mehr finden mochte. Im Jahre 1686 ist es aus den königlichen Gemächern entfernt, in die Amtswohnung des Hofmarschalls (aposentador de palacio) im Schatzhause gebracht und seines Rahmens beraubt[1]). Seitdem kommt es nicht mehr vor, es ist wahrscheinlich im Brande von 1734 untergegangen. Man würde manche der späteren Bildnisse hingeben, um dieses noch zu besitzen.

ANSTELLUNG

Seine Aufnahme in den königlichen Dienst erfolgte am 6. Oktober 1623[2]). Er erhielt zwanzig Dukaten monatlich aus der Kasse der königl. Schlösser und Villen. (Der Dukaten = 2 Mark 20 Pfennig.) Nach Pacheco wurde besondere Bezahlung der einzelnen Arbeiten versprochen; auch Arzt, Apotheker und Chirurg waren eingeschlossen. Ferner erhielt er alsbald noch 300 Dukaten Zulage (ayuda de costa), und eine Pension von weiteren 300 aus einer Pfründe, wozu indes der Dispens Urbans VIII erst 1626 eintraf. Die Wohnung in der Stadt wurde auf 200 veranschlagt. Auch sein Vater ward versorgt; er erhielt in sieben Jahren drei Sekretariatsposten mit tausend Dukaten Gehalt. Das Atelier (obrador) der pintores de cámara lag im Erdgeschoß (cuarto bajo) des Schlosses,

[1]) Un retrato de el Rey Nr. Sr D. Phelipe 4º. siendo moço armado y a cavallo al natural con Baston en la mano derecha Original de mano de Diego Velazquez en un lienzo de 5 v. de alto, $3^1/_2$ ancho poco mas o menos, sin marco. Es trug die Jahreszahl 1625.

[2]) A Diego Velazquez, Pintor, he mandado riçiuir en mi seruiçio, para que se ocupe en lo que se le ordenare de su profesion etc. Documentos inéditos 55, 398. Der Dukaten beträgt 11 Realen oder 375 Maravedis.

in der „Wohnung des Prinzen". Diese Summen waren verglichen mit dem Gehalt der bisherigen Hofmaler bedeutend; E. Caxesi erhielt nur 50 000 Maravedis (etwa 300 Mark) jährlich, Gonzalez 6000!

Der vierundzwanzigjährige Jüngling hatte auf kürzestem Wege sein Ziel erreicht; er war in die merkwürdige, etwas bunte Sukzession der Bildnismaler des spanischen Königshauses eingetreten. Große Namen sah er unter seinen Vorgängern, aber es waren Italiener und Niederländer gewesen, neben denen die Spanier eine ziemlich ärmliche Figur machten. Carl V verglich Tizian mit dem Apelles Alexander des Großen; andere Maler hatten nur seine blasse, mißgeformte, eisige Maske gesehen; Tizian hauchte etwas Geistiges hinein: die Kaltblütigkeit des Feldherrn in der Schlacht, den durchdringenden Verstand des tiefsten Politikers seiner Zeit, die olympische Apathie des Herrschers zweier Welten. Ihn hatte er nach Augsburg kommen lassen, wie jenen Aretiner Medailleur Leoni nach Brüssel. Sie sind beide bis an ihren Tod im Dienst des Hauses festgehalten worden, beider Bildnisse des Kaisers waren das Beste, was sie in diesem Fach geschaffen haben.

Philipp II hat den Maler von Cadore 24 Jahre lang beschäftigt; aber dieser hatte ihn nur einmal, als Prinzen, in Augsburg gesehen, das große Bildnis mit der Anspielung auf die Schlacht von Lepanto (1572) zeigt ein Phantasiegemisch von Jugend und Alter. Die Porträtisten seines Hofes waren Anton Mor und Alonso Sanchez Coello. Wenigen seiner Diener ist der eisige Fürst so zugetan gewesen wie diesem Holländer, von der Zeit an, wo er zuerst (1542) seine Braut aufzunehmen nach Lissabon gerufen worden war. Auch nach London mußte er mitkommen, bei der Vermählung mit Marie Tudor; und nach der Schlacht von St. Quentin malte er ihn in seinem Anzug an jenem Siegestage. Als die ungewöhnliche Vertraulichkeit dieses Verkehrs die Aufmerksamkeit des hl. Uffiz erregt, und Señor Antonio sich noch zeitig (auf französische Art) empfiehlt, bemüht sich jener wiederholt, ihn zurückzubekommen. Bis an sein Ende unterzeichnete er sich

„Maler des Königs Philipp"[1]). Er war ein Kavalier nach dem Herzen der Spanier (aire grave y majestuoso). Sein kühler Ton, die Genauigkeit im Kostüm paßte zu diesem ebenso förmlichen wie prachtliebenden Hofe. Obwohl in der Malführung von den Italienern kaum berührt, hat er doch etwas von dem freieren Zug, der vornehmen Würde venezianischer Bildnisse angenommen. Durch ihn kennen wir auch die merkwürdigen Schwestern Philipps und die Schönheiten des Hofs; und nirgends bekommt man einen höheren Begriff von der Feinheit und Durchführung seiner Charakteristik, als in den lebensvollen Damenfiguren des Pradomuseums. Neben ihm malte zur Zeit der Elisabeth von Valois die Cremoneserin, Sofonisbe Anguisciola.

Der Portugiese Sanchez Coello, von dessen Einfluß bei Hof die Malerlegende ebenfalls unglaubliche Dinge erzählte, schloß sich anfangs eng an Mor, von dessen Bildnissen die seinigen ohne Übung des Blicks nicht leicht zu unterscheiden sind; nur fehlt ihm die Lebendigkeit und eingehende Individualisierung. Nüchtern treu in den Formen, sind sie monoton in Ausdruck, Gebärde und — Händen. Später nahm er etwas an von venezianischer Faktur, man hat seine Köpfe zuweilen für venezianisch gehalten; dennoch ist er hier weniger schätzbar als dort wo er holländert.

Sein Schüler Pantoja de la Cruz war der geist- und leblose, peinlich fleißige Maler des Hofs jenes schwachköpfigen Philipp III; in seiner Zeit steht er wie ein Anachronismus. Sein Erbe (er starb 1610) wurde Bartolomé Gonzalez (seit 1617), einer der drei Kollegen, die Velazquez vorfand. In seinen glatten und schülerhaften Machwerken sind nur die Mängel Pantojas geblieben: dessen zartes, dünnes, mit den alten Niederländern wetteiferndes Traktament ist schwerfällig geworden. In den letzten Jahren noch hatte Gonzalez die Familie Philipps III in elf großen Bildnissen in ganzer Figur für das Pardoschloß gemalt. Er verhält sich zu seinem Vor-

[1]) Eine große Kreuzigung mit Johannes und Maria, im Museum von Valladolid, dem Stoff nach wohl ein Unikum, führt die Unterschrift

ANT. MOR, Philipp. / Hisp. Rey. pictor / Faciebat An. 1573.

gänger, wie dieser zu Coello und wie Coello zu Mor. Es ging mit den Hofporträtisten in derselben Progression abwärts wie mit ihren hohen Originalen.

Philipp IV war kaum ein besserer, nur weit unglücklicherer Regent als sein Vater; aber ein günstiger Zufall und das Wiederaufleben des nationalen Geistes bescherte ihm den größten Bildnismaler spanischer Abkunft. Dieser hat nur einen ebenbürtigen Nachfolger gehabt, aber mehr als ein Jahrhundert später: Goya. Die Bildnismaler des letzten habsburgischen Schattenkönigs waren auch nur Schatten des Velazquez.

Der regierende König eignete sich ganz die Gewohnheit vertraulichsten Verkehrs mit seinen Malern an, zu der sein strenger Großvater das Vorbild gegeben hatte. Durch die geheimen Gänge konnte er jederzeit, auch in Abwesenheit des Künstlers, ins Atelier gelangen, denn er hatte für jedes Gemach des Palastes den Schlüssel. Eines Tages, erzählt der Florentiner Bernardo Monanni, fand dessen Landsmann Cosimo Lotti, der auch in der Casa del Tesoro arbeitete, alle seine Sachen so verstellt, „daß er, obwohl Ingenieur, die Architektur nicht begriff". Er öffnet ein Kästchen und findet von seiner florentinischen Wurst (salsicciotto) die Hälfte abgeschnitten und dabei das allerhöchste Autograph: la mitad para nosotros tomanos, la otra por limosna os la dexamos. Yo el Rey.

In Velazquez' Atelier stand ein Sessel für S. M., um ihm mit Muße zuzusehn; manchmal kam sie fast jeden Tag. Doch malte er auch in den königlichen Gemächern. „Kaum glaublich" fand der alte Pacheco solche Freundlichkeit und Leutseligkeit, mit der ihn ein so großer Monarch behandle[1]). Diese beständige Gegenwart des Königs konnte nicht ohne Einfluß bleiben auf seine Art zu malen, denn solche Herren, sagt Martinez, sehen mehr auf Raschheit als Güte der Arbeit; auch Philipp II, wenn er bei seinen Malern eintrat, fand meist,

[1]) No es creible la liberalidad y agrado con que es tradado de un tan gran monarca Pacheco I 139. Olivares habe ihm auch einmal den Königl. Leibarzt geschickt!

daß sie viel zu wenig fertiggebracht hatten[1]). Da die große Maxime der spanischen Könige war, zu tun wie die Vorfahren, und besonders der Kaiser getan hatten, so war dies Verhältnis eigentlich die Erfüllung einer Regentenpflicht: eine Vervollständigung der Ähnlichkeit mit den Ahnen; dieselben Anekdoten wiederholen sich nun.

DIE STADT MADRID

Velazquez war also und blieb bis an sein Ende Bewohner (vecino) Madrids. Als Diener des Königs erhielt er von diesem außer Gehalt auch freie Wohnung. Er hatte zwar ein Atelier im Palast, im östlichen Flügel. Aber die Stadtwohnung, die ihm der König damals gewährte, befand sich im Herzen des mittelalterlichen Madrid, unweit der Plaza mayor, im Hause eines Pedro de Yta[2]), in der Straße der Concepcion Gerónima, die von der Toledostraße nach der von Atocha führt. Viel später, als Schloßmarschall erhielt er eine Amtswohnung in der östlich an den Alcazar stoßenden Casa del Tesoro. Philipp II, als er zur Ermunterung der Bautätigkeit den Hauseigentümern ungewöhnliche Vergünstigungen gewährte, hatte der Krone die freie Verfügung über ein zweites Geschoß jedes Hauses vorbehalten; deshalb gab es so viele einstöckige Häuser in Madrid. Dieses königliche Stockwerk verlieh er als aposento seinen Hof- und Staatsbeamten, den Räten und dem Personal der Gesandtschaften.

Jene Straße existiert noch heute, sie führt ihren Namen von dem Kloster der Hieronymitinnen (Monasterio de Monjas Jerónimas de la Concepcion de N$^{a.}$ S$^{a.}$); von der gelehrten Oberkammerfrau der Königin, D$^{a.}$ Beatriz Galindo, genannt La Latina, weil sie Isabella im Latein unterrichtete, im Jahre 1504 gegründet. Zu beiden Seiten des Hochaltars sah man ihr und ihres Gatten Francisco Ramirez Marmordenkmal im

[1]) Jusepe Martinez, Discursos 43. Palomino III, 247.

[2]) Mas se le carga el derecho que su Mg^{d}, tiene perpetuo en las casas de Pedro de Yta en la calle de la Concepcion Gerónima, que tiene de aposento el dho Diego Velazquez. Dokument des Palastarchivs.

Renaissancestil. Diese Kirche ist in den letzten Jahren zerstört worden.

Des Malers täglicher Weg nach dem königlichen Palast führte ihn also über die von Philipp III kürzlich neugebaute Plaza mayor durch die Calle mayor bis zur Plaza de palacio. Diese Calle mayor war die große Pulsader; der Lieblingsaufenthalt der galanes, schönen Damen und Abenteurer jeder Ordnung. Hier vergaßen (nach Alarcon) selbst die Sevillaner ihre Alameda; sie ist das Indien der alten Welt, d. h. ein verkehrtes Indien, wo man sein Gold rasch wieder los wird[1]).

Das Madrid der Zeit des Velazquez hat sich im Grundriß bis auf den heutigen Tag wenig verändert, wie ein Blick auf den großen Antwerpener Plan von 1656 zeigt. Nur neue Quartiere haben sich um diesen Kern gelegt. Schon damals hieß die Puerta del Sol der Nabel der Hauptstadt[2]), war der Prado die Abendpromenade der feinen Welt. Dies Madrid ist eine Schöpfung Philipps II, seit 1561.

Das mittelalterliche maurische Magerit wird geschichtlich zum ersten Male genannt unter Ramiro II von Leon, der um 932 einen Angriff auf den festen Ort machte, der als Vorposten Toledos von Wichtigkeit war. Dieser Nähe der Hauptstadt und den reichen Jagdgründen verdankt es seine allmählich wachsende Bedeutung und die öftere Anwesenheit der castilischen Herrscher. Alphons VI hatte es 1083 endlich den Mauren abgenommen. In der Reisebeschreibung Leos von Rozmital (1466) wird es, als Station zwischen Getafe und Alcalá, mit einer Zeile abgefertigt[3]). In der Beschreibung des Pedro de Medina vom Jahre 1548[4]), in der es heißt, daß der König-

[1]) Hoy en tu memoria acaba la alameda de Sevilla Alarcon. Mudarse por mejorarse I. La Calle mayor, cosecha de toda la luscona gente. Tirso. Por el sotano y el torno I. Las Indias de nuestro polo, si hay Indias de empobrecer, yo tambien Indias la nombro Alarcon. Las paredes oyen I.

[2]) Es ombligo de la corte la puerta del Sol. Tirso, a. a. O

[3]) Leo von Rozmital, Ritter-, Hof- und Pilgerreise, Stuttgart 1844. 102. Id oppidum loco campestribus in colle jacet, non admodum amplum.

[4]) D. Pedro de Medina, Grandezas y cosas notables de España. Sevilla 1548. Neue Ausgabe von Diego Perez de Messa Prof. der Mathematik zu Alcala. 1595.

liche Palast im Bau begriffen sei, ist dieser Stadt eine Seite (fol. 88 b) gewidmet; ihre Merkwürdigkeiten bestünden in gesunder Luft, gutem Wein, Brunnen und Feuerstein (pedernal). In der zweiten Ausgabe (1595) nimmt es sieben Seiten ein. Noch im Jahre 1582 rühmt es Argote de Molina als guten Forst für Saue und Bären. Aber schon seit 1339 liest man auch von Tagungen der Cortes von Castilien im Saal des Alcazar. Im sechzehnten Jahrhundert vollzog sich dann die Umwandlung zur Großstadt in fieberhaftem Tempo.

Die Gesundheit des Klimas hatte einst Madrids Glück gemacht. Der Kaiser glaubte bei seinem ersten Besuch den heilsamen Einfluß des reinen trocknen Luftzugs dieses Tafellands auf seine gichtische Konstitution zu empfinden, er beschloß dort zu residieren. Diese Luft, der es seinen arabischen Namen verdanken soll[1]), wurde durch die Winde von der Sierra de Guadarrama her und durch die mächtigen Wälder temperiert. Damals wählte man es zum Sommeraufenthalt; heute ist seine Luft unter allen Städten Spaniens die verderblichste. Die Wälder sind zur Zeit Philipps IV verschwunden. Schon im Jahre 1640 machte sich der Holzmangel fühlbar, man fand nötig, Baumpflanzungen vorzuschreiben, besonders an Flüssen, und führte das Sprichwort an, „daß die Franzosen an die Vergangenheit, die Italiener an die Zukunft, die Spanier nur an die Gegenwart denken".

Philipps II mathematischem Geist leuchtete die Lage „im Nabel seiner Reiche" ein. Der Neubau wurde mit spanischem Leichtsinn betrieben: die Linien der Straßen blieben dem Zufall überlassen; trotz des vorzüglichen Materials von Holz und Stein baute man eilfertig aus Lehm, wie man es noch jetzt in castilischen Landstädten sieht; und um die Luft rein zu halten, verzichtete man auf Abtritte. Daher war Madrid die schmutzigste und übelriechendste Stadt Europas[2]).

[1]) Madrid è nome arabico et vuol dire loco ventoso, d'aere chiaro, sottile, et sano, et di sito fertile. Venturini, Viaggio 1571 (Handschrift). Es muy sana el clima de M., por frio y seco. Tirso, En M. y en una casa I.

[2]) Man goß den nassen Lehm zwischen Bretter, die man wegnahm, wenn er festgeworden war. „Non avendo necessarii ó latrine in casa, gittano tutto quello che

Nach und nach verließ der Adel Toledo und Valladolid und baute sich hier Paläste[1]). Der leichte Verdienst lockte die erwerbende Klasse an: „mancher erdreistet sich (sagt Medina) zu dem Grafen Gevatter zu sagen, dessen Landgut er vor kurzem hinter dem Esel verlassen hatte". Aber da der Unterhalt für Menschen und Vieh aus weiter Ferne herbeigeschafft werden mußte, war das Leben schon unter Philipp II teurer als in Rom. Nachdem sein Sohn es noch einmal mit Valladolid versucht hatte, nahm unter Philipp IV die Bautätigkeit einen unerhörten Aufschwung. Die Fremden strömten herbei, vielstöckige Häuser mit Balkons an allen Fenstern erhoben sich, deren Insassen sich nicht kannten; man sagte, hier sei eine Wand von der andren weiter entfernt als Valladolid von Gent; wer morgens ausgehe, erkenne abends seine Straße und sein Haus nicht wieder[2]). In ähnlichen Hyperbeln schildern die Dichter die Raschlebigkeit: Frauen, Häuser und Trachten verwandeln sich vor unsern Augen; es gibt nichts dauerndes hier als den Wechsel. „Der große Mann der, kaum tot, abends fortgefahren wird, ist morgen vergessen; niemand hat Zeit deinem Sarg eine Erdscholle nachzuwerfen"[3]). Es versteht sich, daß die Damen das alles himmlisch fanden. Calderon läßt es uns sagen durch seine Eugenia: ihr ist der Staub, Kot und das Wagengerassel der Madrider Gassen teurer als der duftigste Blumengarten[4]).

noi solemo mandar per essi dalle strade, e dalle finestre avanti le loro porte, et dove passano. il che è pero di manco biasimo che'l veder come si veggono et per spesso gl'huomini, e talhora anco qualche femina far il loro agio publicamente per dette strade il giorno, mostrando arditamente la faccia come fossero della scuola di Diogene" Venturini, a. a. O. Tirso, Quien calla otorga I, 7 sagt, man werde krank von seinen nächtlichen Dünsten.

1) Es infinita la nobleza che le habita: toda Castilla se pasa á la corte. Tirso, En Madrid y en una casa I, 8.

2) En Madrid Partos y Medos viven una casa misma, sin saber unos de otros. Calderon, No hay cosa como callar I. Está una pared aquí de la otra mas distante que Valladolid de Gante Tirso, La celosa de si misma I.

3) Como se vive de prisa, no te has de espantar, si vieres metamorfosear mugeres, caras y ropas. A. a. O. Calderon, Los empeños de un acaso III. Lope, Al pasar del arroyo III. En M., sin ser Jordan, las mas viejas (casas) se remozan. Tirso, La celosa.

4) Guárdate de la agua mansa I.

Verrufen ist die Charakterlosigkeit der baulichen Physiognomie des modernen Madrid, das z. B. aus alten Zeiten kaum eine bemerkenswerte Kirche besitzt, mit Ausnahme von S. Gerónimo im Prado (ihr Abbruch wurde neuerdings mit Mühe verhindert), dessen banale Straßen an die Nichtigkeit französischer Provinzialstädte erinnern. Aber im siebzehnten Jahrhundert hatte die spanische Hauptstadt einen anderen Reiz: ihren kosmopolitischen Zug.

Was dem Ankömmling zuerst auffiel war, in der Kapitale dieser streitbaren Monarchie eine ganz offene Stadt zu finden, ohne Mauern, Tore und Gräben. Die Mauern mit den 130 Türmen waren bei der Erweiterung nach und nach weggebrochen worden oder zerfallen. Daher vergleicht sie Gongora mit dem Nil, wie dieser keine Ufer für seine Gewässer, so leidet Madrid keine Mauern für seine Häuserexpansion[1]). Madrid war damals noch ein Mittelpunkt der europäischen Politik. Das Wachstum dieses Emporkömmlings, der das altehrwürdige herrliche Toledo verdrängte, fällt parallel mit der Zeit, wo Spanien aus seinen nationalen und von der Natur vorgezeichneten Grenzen heraustrat und einen Zug nach der Universalmonarchie nahm. Ein Hof, der seine Statthalter nach Flandern, der Lombardei, Neapel, Sizilien und Amerika schickt, muß ein weltstädtisches Wesen bekommen. Tirso nennt Madrid den „Universalplatz", die „Weltkarte", die „ganze Welt". „Sie ist", sagt Calderon, „ein Vaterland für jedermann, in ihrer kleinen Welt sind Eingeborene und Fremde gleich geliebte Söhne." Die Spanier, von ihrem Land als dem „Schutz und Szepter der Welt" träumend, waren stolz auf dies „edle Gasthaus aller Fremden"[2]). Die Madrider werden als gesprächig, höflich und gefällig gerühmt,

[1]) Nilo no sufre márgenes; ni muros Madrid. Gongora, Sonetos heróicos 28.
[2]) Basta che M. es tienda de toda mercaduría. — Como es plaza universal, ese nombre pueden dalle ... Es todo el mundo esta villa. Tirso, En M. y en una casa I, 8. A M., famosa corte, que la mapa del mundo es. Ders., La Villana de la Sagra I. Que es España amparo y cetro del mundo, noble hospedage de todos los forasteros Calderon, Amigo, amante y leal I. En Madrid, patria de todos, pues en su mundo pequeño son hijos de igual cariño naturales y extrangeros. Ders., El maestro de danzar I.

dies überraschte in einem Land, in dessen Ortschaften sonst die Fremden mit Steinwürfen begrüßt zu werden pflegten[1]). Es hieß schon damals die „Sphäre" nicht nur der Schönheit, sondern auch des verfeinerten Lebensgenusses[2]). Die Stadt am Mansanares war trotz ihrer unglücklichen Lage (ohne schiffbaren Fluß) eine Art Weltbazar, besonders für Luxusartikel. Pessimisten nannten es Neu-Babylon, wo die schärfsten Köpfe in der Vielheit der Sprachen verwirrt werden; das Hospital, wo man Sünden auffängt wie Beulen, und von Glück zu sagen hat, wer gesund herauskommt[3]). —

Da konnte es nun auch nicht an lebhaftem Kunstverkehr fehlen.

Kunstliebhaberei, Kunstverständnis, Kunstunterhaltung waren damals in Madrid bereits Überlieferung. Zu Philipps II Zeit gehörten die Kabinette und Ateliers der Italiener Pompeo Leoni und Jacopo Trezzo aus Mailand, mit ihren Münzen, Anticaglien, Gemälden und Handschriften zu den Sehenswürdigkeiten, an denen kein Fremder von Stand vorbeiging. Nach der Pause der zwei Jahrzehnte Philipps III, dessen geistige Nullheit auch hier einschläfernd gewirkt hatte, kam jetzt neue Bewegung in diesen Verkehr.

Vincenz Carducho hat in seinen Dialogen einige Andeutungen über die damalige Liebhaberwelt Madrids aufbewahrt (S. 333 ff.). Sein Buch erschien 1633, jene Schilderung aber muß früher aufgesetzt sein, da Monterey noch dort ist, der im Jahre 1628 nach Italien ging. Er hätte diesem Bericht noch mehr Interesse geben können, wenn er sich nicht, nach der wunderlichen Manier jener Zeit, gefürchtet hätte, Personen und Gemälde namhaft zu machen (por excusar ocasiones y celos S. 341).

---

[1]) La gente si trovò conversevole, cortese, et grta. Venturini, a. a. O.

[2]) Madrid que es el centro y la esfera de toda la lindura, el aseo, la gala y la hermosura. Calderon, No siempre lo peor es cierto II.

[3]) Esta nueva Babelonia, donde verás confundir en variedades y lenguas el ingenio mas sutil. Calderon, Hombre pobre I.

Es hospital la corte, venturoso el que sano de ella escapa. Peganse como bubas pecados. Tirso, El pretendiente al reves III. 10.

Auch hier ist der italienische Einfluß unverkennbar. Mehrere unter den kunstsinnigen Großen waren in Italien gewesen: der ehemalige Vizekönig von Neapel, Juan Alfonso Pimentel, Graf von Benavente; Juan de Tassis, Graf von Villamediana, der Oberpostmeister. Zwei Italiener gehörten zum Hofgesinde Philipps IV, der florentinische Bildhauer (besonders in Pferden) und Edle Rutilio Gaxi (er hatte den burgundischen Posten eines Acroy), von dem die Modelle zu mehreren Madrider Brunnen herrührten, und der schon genannte Römer Crescenzi.

Auf größtem Fuß, mit fürstlichem Luxus hatten ihre Paläste eingerichtet zwei Verwandte des Ministers, Monterey und Leganés. Das sind die, welche (wie Novoa sagt) „Alcazare bauten für reiche Tapisserien und kostbare Kupferstiche nach den ersten Meistern von Brüssel und Rom". Von Diego Mexía de Guzman, später Marques de Leganés, dem Schwiegersohn Spinolas, wußte man, daß er mit Widerstreben nach den auswärtigen Posten ging, die ihm ohne Verdienst und trotz Mißerfolgen zufielen, denn sein Herz hing an den Schätzen seines Hauses zu Madrid, — mit den seltenen Uhren und Spiegeln, den Sekretären von ausgesuchter Marketeriearbeit und dem Artilleriemuseum, den Gemälden und Lustgärten[1]). D. Emanuel de Fonseca y Zúñiga, Graf von Monterey errang sich in der Folge unter den Plünderern Neapels die Palme. „Wozu, ruft Novoa, dessen Werk den Haß atmet, so das Treiben dieser Günstlinge geweckt, hat uns Montereys Aufenthalt in Neapel gedient, als seinen Vorrat von Silber, Juwelen, Tapeten und Gemälden zu vermehren?" Schon damals besaß er eine schöne Sammlung, darin eine Rötelzeichnung des Kartons der Badenden von Michelangelo.

Der Geschmack der Sammler war noch in der Richtung unserer fürstlichen Kunstkammern: Waffensäle, venezianische Gläser (für die Gesandten der Republik ein Mittel die Herren vom Hofe geschmeidig zu machen), Sekretäre, flandrische Tapisserien, Medaillen, Kupferstiche, illuminierte Breviere, Zim-

[1]) Novoa in den Documentos inéditos 77, 97 und 390 ff. Er ging als Gouverneur nach Mailand „con poco gusto suyo por volverle á desacomodar de la grandeza del domicilio, alhajas y verjeles alrededor de Madrid".

meraltärchen, kostbare Drucke, Elfenbeinschnitzereien (Espina), musikalische und mathematische Instrumente. Die Malerei anlangend war den Künstlern schon damals das Vorurteil für die Alten verdrießlich: „die Sense des Todes, sagt Carducho, muß erst das beglaubigende me fecit darunter setzen: die Sichtbarkeit der Person löscht das Verdienst des Werks aus".

Interessant ist seine Schilderung der Zirkel und Konversationen. In einem ungenannten Hause findet man sich abends zusammen, um Gemälde, Zeichnungen, Modelle, Statuen „mit viel Geschmack und Kenntnis zu besprechen und umzutauschen". Da zeigte sich eine Kennerschaft „aller Originale Raphaels, Correggios, Tizians, Tintorettos, Palmas, Bassanos", und auch der Lebenden. Die besten Künstler fanden sich ein, desgleichen Herren von Stande, die an solchem virtuoso divertimiento Geschmack fanden. Außer Gemälden sah man „Rüstungen und Degen berühmter Waffenschmiede, damaszierte Dolche, Arbeiten von Bergkristall, Schreibtische, Pyramiden und Kugeln von Jaspis und Glas". (Diese Kunst der Arbeit in deutschem Bergkristall und Halbedelsteinen hatte Jacopo Trezzo eingeführt.) Der Herr des Hauses war gerade damit beschäftigt, ein Tauschobjekt (unas ferias) zusammenzustellen, über das er mit dem Admiral von Castilien, D. Juan Alfonso Enriquez de Cabrera eine Verabredung getroffen hatte. Es bestand in einem Originale Tizians, sechs Köpfen von Anton Mor, zwei Bronzestatuen und einer kleinen Feldschlange. Der Admiral stiftete ihm dafür die gute Kopie eines Bacchanals von Carracci! Sie sahen dort auch eine Madonna Raphaels aus dem Kloster der Barfüßer-Carmeliterinnen in Valladolid, die Monterey gehörte, der sie nach Italien mitnehmen und restaurieren lassen wollte. Es war die noch heute dort in Kopien z. B. in Valladolid vorkommende Madonna della Rosa. (Prado 370.)

Diese Tauschgeschäfte müssen beliebt gewesen sein. Denn da man hier seiner Liebhabereien, Studien und Ansichten rascher müde wurde als anderswärts, so konnte man durch Ablassung eines Stückes, an dem man sich sattgesehen, ohne

Kosten neues bekommen; besonders unter Leuten, bei denen Geldgeschäfte nicht standesgemäß waren.

Auch an andern Gelegenheiten gute Sachen zu erwerben, fehlte es in Madrid nicht. Nachlässe Verstorbener wurden von der Familie inventarisiert und taxiert; diese nahm sich heraus was sie behalten wollte, das übrige wurde im Hause zum öffentlichen Verkauf aufgestellt, mit angehefteten Preisen. Solche Almonedas fanden selbst nach dem Ableben der königlichen Personen statt; die größte, die es je gegeben, war die Philipps II, seit 1608. Sie zogen sich oft jahrelang hin. Man konnte hier die besten Sachen der Reichsten und Vornehmsten wiederholt und mit Muße in Augenschein nehmen. Der Graf Harrach, der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zweimal als Gesandter an den spanischen Hof kam, gibt in seinem merkwürdigen Tagebuch auch von diesen Almonedas Nachricht; im Lauf von fünf Jahren nennt er nicht weniger als zwanzig, fast alle von Adligen. Aus ihnen stammen mehrere Bilder der gräflich Harrachschen Galerie in Wien[1]). Die Preise überstiegen oft das Doppelte des Marktwertes, aber man konnte auch abhandeln, und nach Verlauf einiger Zeit wurden die Erben milder.

Neben denen, die aus Eitelkeit und Frondienst der Mode sammelten, gab es auch echte Liebhaber. Das lebhaft gefärbte Bild eines solchen entwirft Quevedo[2]). Juan de Espina war nach ihm das Muster eines Kunstfreunds, und dazu ein wahrer Philosoph. Feinheit und Gründlichkeit der Kenntnisse, Findigkeit und Ausdauer im Suchen; Nichtachtung der Preise (er

[1]) In der Almoneda des lucchesischen Botschafters handelt er um einen Andrea und drei Tizians (10. März 1674); in der des Joseph Gonzalez kauft er 15 Stücke, „gar wohlfeil" (27. Sept.); in einer ungenannten „ein Altarl mit zwei Türen" aus der Schule Dürers (21. Mai); „in meiner Gasse die drei musizierenden Mädchen" (Katalog 169, vom „Meister der Magdalenen", vielleicht Clouet); in der des Peñaranda die Belagerung von Valenciennes von P. Snayers (23. Febr. 1677); etliche Bilder in der des Marques de los Velez (20. Jan. 1698). (Tagebücher des Grafen Ferdinand Bonaventura von Harrach [im gräflich Harrachschen Archiv zu Wien], deren Studium mir Graf Harrach aufs liebenswürdigste gestattete.)

[2]) Quevedo, Obras, Ausgabe von Guerra y Orbe, I, 219, hier zum ersten Male abgedruckt.

hatte fünftausend Dukaten Einkünfte); Auswahl des „Unbezahlbaren" und Geschmack in der Aufstellung, stete Offenheit des Hauses für Künstler und Gelehrte. „Er konnte jeden Gast fragen nach Geschmack und Beschäftigung, und dieser sicher sein, etwas für sich zu finden. Dort gewann man ebensoviel Stunden, wie man anderwärts verlor, und der Tag verging, ohne daß man die Schritte zählte." Ein tiefsinniger Grübler, galt er für einen Magier und ist als solcher auf die Bühne gebracht worden.

„Er allein bewahrte in seinen Gemächern Gemälde, so die Macht und Herrschaft der Nepoten in Rom und die Größe von Potentaten nicht aufzuspeichern vermochte; er hat mit großem Aufwand in seinem Haus das Seltenste vereinigt, was alle in den verschiedensten Provinzen besaßen: und jahrelang war dieses Haus ein Auszug (abreviatura) der Wunder Europas, zur großen Ehre unsrer Nation, aufgesucht von den Fremden, die oft vielleicht nichts weiter von Spanien erzählten, als die Erinnerung an ihn."

In dasselbe Jahr, wo Velazquez nach Madrid übersiedelte, fällt der Besuch des Prinzen Charles von Wales, der dort vom 17. März bis zum 9. September verweilte[1]). Nach Lope de Vega brachte er „mit merkwürdigem Eifer alle Gemälde zusammen die zu haben waren, er schätzte und zahlte sie mit übermäßigen Preisen". Jenem Espina sucht er denn auch sein Kleinod, die zwei Bände Handschriften mit Zeichnungen des Leonardo da Vinci abzulocken, aber ohne Erfolg; der Besitzer hatte sie nach seinem Tode dem König bestimmt; vierzehn Jahre später läßt der Graf Arundel danach forschen, der sie auch erhält. Diese stammten aus der Almoneda des Pompeo Leoni (gest. 1608), in der Andrés Velazquez einen kleinen (einen Fuß hohen) auf Kupfer gemalten Correggio davongetragen hatte, eine Madonna mit dem Kinde und dem hl. Joseph; der Prinz bot ihm vergebens 2000 Escudos; aber der König kaufte ihn selbst und machte ihn seinem Gast zum Geschenk[2]).

[1]) Man s. meinen Artikel in der Deutschen Rundschau von 1883.

[2]) Khevenhiller. Annales Ferdin. X. 333. In einem Ms. des Brit. Mus. Observations concerning pictures & paintings in England 1650 & 52, wird dieser

Damals war die Almoneda des Grafen von Villamediana noch offen. Dieser Mann von glänzendem Geist war am 21. August 1622 auf Anstiften des Königs in seiner Kutsche erschossen worden, man weiß nicht genau, ob wegen seiner satirischen Gedichte von unerhörter Malice, oder infolge verwegener Galanterien mit der jungen Königin. Er war sechs Jahre in Neapel und Florenz gewesen, von wo er Gemälde, Waffen und Altertümer mitbrachte. Als der neuernannte Erzbischof von Burgos, Fernando de Azevedo sich in Madrid verabschiedete, schenkte er ihm einen Tizian von 1000 Escudos Wert, „damit er sich seiner in Burgos erinnere". Jener Verkauf fand statt an der Puerta del Sol, gegenüber S. Felipe el Real. Oft kam der Prinz in das Haus des D. Gerónimo Fures y Múñoz, eines Sammlers und Erfinders gemalter Sinnbilder (empresas), um dessen Kabinett von Bildern und Originalzeichnungen großer Italiener zu sehn. Dieser schenkte ihm acht Bilder und eine Anzahl kunstreicher Waffen. Aus Crescenzis Sammlung erhielt er später durch Cottington ein Gemälde Rossos, den Streit der Musen und Pieriden (im Louvre) für 400 Dukaten. Der Prinz fand auch an spanischen Malern Geschmack. In seiner Sammlung kommen Stilleben vor von dem als Blumenmaler sehr geschätzten, jetzt verschollenen Juan Labrador (gest. 1600); ferner ein Nachtstück der „Hirten" von Pedro Orrente.

Gelegenheit gute alte Sachen aus Privatbesitz zu sehen, gaben die großen Kirchenfeste, wie Fronleichnam und S. Johannis. Da wurden die Balkons mit Tapisserien behängt, im Erdgeschoß kleine, von der Straße aus sichtbare Altäre errichtet, geschmückt mit Blumen, grünen Zweigen, Gemälden, Paramenten und Lichtern, vor denen man sang, spielte und tanzte.

HOF UND PALAST VON MADRID

Velazquez gehörte nun zum Hof des Königs von Spanien, er war dessen Hausgenosse geworden. Seine Existenz war

sbozzo als in Mr. Bayleys Besitz befindlich erwähnt, nebst der „Schule des Amor". Vielleicht ist es das Bild in Petworth. Waagen, Treasures III, 43.

fortan in den unabänderlichen Gang dieses Hoflebens hineingezogen, das sich mit der Regelmäßigkeit der Himmelskörper zwischen Palast und Villa, Festen und Ceremonien in Madrid, Landlust und Jagd im Pardo, Escorial, Balsain und Aranjuez abspielte. Denn „der spanische König weiß Tag für Tag, was er in seinem ganzen Leben tun wird". Seine Ruhe und Freiheit hatte er für immer hingegeben; nur in Italien hat er sie vorübergehend wieder gefunden. „Rasch leben und langsam sterben" hieß es hier, und die Haupterlebnisse waren Enttäuschungen — desengaños de palacio! (Calderon[1]).

Allen die ihm dienten gab Seine Majestät in Palast und Stadt Wohnung und Kost, bis auf die Wachen, an tausend Personen. Sie erhielten aus den Speisekammern täglich ihren Mundvorrat: Fleisch, Geflügel, Wildbret, Fisch, Schokolade, Früchte, Eis, Brot und Öl, Kerzen und Kohlen. Sie kosteten ihn jährlich eine Million Escudos; bloß die Wachskerzen angeblich 60000 Dukaten.

„Der spanische Hof, schreibt ein Reisender jener Zeit[2]), ist kein Hof im Sinn des französischen und englischen; er ist ein Privathaus und führt ein abgeschlossenes (serrée) Leben." Die Habsburger haben, als Erben und Nachfolger des Hauses Burgund, bis zum Untergang der Linie die Ordnung dieses Hofs beibehalten, die sehr verschieden war von der alten, einfachen und billigen Hofhaltung der kastilischen Monarchen. In Madrid lebte der Hof Philipps des Guten und Karls des Kühnen fort, in seinen Satzungen, Ämtern und in seiner Prunkliebe. Der Monarch speiste allein, die Königin und jeder Infant hatten ihren Hofstaat, ihre „Familie" für sich[3]). Ein Abteil des Hofes hieß Casa de Borgoña; Rechnungen und Bücher des

[1] Alto somos de palacio?
Trasnochar, ir a dormir
al amanecer, y morir despacio
(Alarcon, Los favores del mundo II, 2.)

[2] Borel, Journal du Voyage d'Espagne Paris 1669 4°, 178. Im Jahre 1659 angetreten. Relazione di Spagna 1665, Magliabechiana 5077, 60.

[3] Zane, Relazione di 1659

Palastes wurden nach burgundischer Art geführt, die Namen der Hofchargen waren zum Teil burgundisch[1]).

Diese Ämter wurden nicht gekauft, sondern vom Könige geschenkt. Sie waren die Ziele des Ehrgeizes verschiedener Grade, sie zogen den Adel von seinen Schlössern in die Hauptstadt. Die Spanier alten Schlags hatten die Einführung dieses fremdartigen und kostspieligen Hofwesens anfangs nicht ohne Ärgernis mit angesehn. Noch im fünften Jahre Philipps II wagten die Cortes von Kastilien vorzustellen: „Euer Haus von Burgund ist mit so übermäßigen Ausgaben verknüpft, daß man mit selbigen ein Reich erobern könnte: sie verschlingen den größten Teil der Renten des königlichen Patrimoniums. Das Schlimmste aber ist der Schaden und Nachteil fürs Reich: die Gebräuche und Sitten Kastiliens werden vergessen und des spanischen Volkes Kräfte so geschwächt, erschöpft und ausgesogen, daß es Ew. Maj. jetzt nur noch wie der Pelikan mit seinem Herzblut dienen kann." —

Der Name des alten Alcazar von Madrid wird oft im Lauf dieser Erzählung genannt werden. Ihr Held ist über ein Menschenalter lang seine breiten und engen Treppen auf- und abgestiegen und hat seine endlosen Gänge durchmessen; ein großer Teil seiner Werke war für dessen Gemächer bestimmt; er hat ihre künstlerische Ausstattung geleitet.

Der Leser wird also gern in diesem, durch den großen Brand des 24. Dezember 1734 untergegangenen Gebäude etwas orientiert sein. Denn dies ist der Palast, in dessen nordwestlichem Turm Franz I gefangen gehalten wurde und den Besuch seines Besiegers empfing; wo die Tragödie des Don Carlos verlief und das Testament des letzten Habsburgers unterzeichnet wurde, das den Thron Carls V dem Enkel Ludwigs XIV überantwortete. Wenn das von dem Turiner J. B. Sacchetti seit 1737 auf derselben Stelle, in derselben imposanten Lage am Westende der Stadt neuerbaute Bourbonenschloß durch Einheit des Plans

[1]) Sumiller de corps (Oberkammerherr), s. de cortina (S. o. 125), s. de la cava (Oberschenk), s. de paneteria (Oberküchenmeister), guardamangel und contralor (Hofküchenschreiber); grefier (Hofzahlmeister, ugier de vianda, portero de mayson, acroy.

und prunkvollen Stil das alte weit übertrifft, so entbehrt es doch des nationalen Charakters und ist arm an geschichtlichen Erinnerungen. Seit es dem Museum seinen Gemäldeschatz abgegeben hat, gehört auch das Innere nicht mehr zu den ersten Merkwürdigkeiten der spanischen Hauptstadt.

Die Gründung des Alcazar von Madrid verliert sich in die Nacht der maurischen Zeiten. Seit alter Zeit sind die kastilischen Könige gelegentlich in ihm abgestiegen, wenn sie im Pardo jagten. Der Alcazar war ihr Jagdschloß, und zugleich feste Burg, im Westen durch den Abhang nach dem Mansanares, an den übrigen Seiten durch Graben und Mauern geschützt. Seit dem zehnten Jahrhundert haben ihn die Stürme der Reconquista, später die Bürgerkriege umtost. Peter der Grausame hat ihn, wahrscheinlich im prunkvollen Mudejarstil Sevillas, neu gebaut; er litt durch Brand und Erdbeben. Dann hat ihn der vielbedrängte, den Thron entwürdigende Enrique IV zuerst dauernd bewohnt (seit 1456) und ihm die zugleich feste und wohnliche Gestalt gegeben, in der er auf die Habsburger überging. Isabella ist hier geboren, am 22. April 1431. Während ihrer Kämpfe um die Krone spielt er eine Rolle: Vierhundert Mann unter dem Marques von Villena behaupteten ihn 1476 gegen ihr Heer unter dem Herzog von Infantado. 1477 hielt sie mit Ferdinand ihren Einzug. Zum letztenmal hat er einen Sturm ausgehalten, als die Comuneros ihn besetzt hielten (1520 bis 1521).

Diese Feste von Madrid reihte sich im Plan ganz den spanischen Schlössern des Mittelalters an. Ein Viereck mit großen runden Ecktürmen und Höfen, nach außen schmale Galerien mit Erkertürmchen, von spitzen Helmen bekrönt, unregelmäßigen kleinen und einer großen Fensterreihe mit Balkons, nach innen die Wohnungen und Säle, die ihr Licht von den offenen Terrassen (Loggien) des Hofs empfingen.

Als der Kaiser nach Niederwerfung des Aufstands der Gemeinen in Madrid zu residieren beschloß, ordnete er einen zeitgemäßen Umbau an; er selbt bewohnte den Palast in der Stadt, an dessen Stelle später seine Tochter Juana, die Witwe des portugiesischen Prinzen, Kloster und Kirche der Descalzas Reales

(königliche Barfüßer-Nonnen) gegründet hat. Jener Umbau, begonnen von Alonso de Covarrúbias aus Toledo, fortgeführt von Luis de Vega ist erst von dem Sohne, seit 1543 Regent, und vom Enkel zu einem gewissen Abschluß gebracht worden[1]); der innere Ausbau der großen Gemächer und ihre Ausstattung blieb unserm Philipp IV vorbehalten. Diese modernisierte Burg ist das habsburgische Schloß, der „Alcazar der Philippe", der zwei Jahrhunderte bestanden hat.

Die erhaltenen Stiche zeigen das Werk und den Stil der neueren Zeit in den beiden Höfen und in der Haupt- oder Südfassade. Am meisten bekannt und bewundert war die große, regelmäßige Südfront, die Philipp II geplant hat, aber in Anspruch genommen durch den Escorial, seinem Sohn auszuführen hinterließ: queriendo dejar algo que hacer al príncipe. Nur den nordwestlichen Turm (torre dorada) hat er aufgeführt. Den Zustand des Alcazar gegen das Ende seiner Regierung veranschaulicht eine Zeichnung Antons van den Wyngaerde[2]), wo jener Turm bereits fertig dasteht, während die Front noch die mittelalterliche Anlage — mit zwei mächtigen das Portal einschließenden Thortürmen — zeigt. Der imposante Ostflügel, später durch den Anbau der Casa del Tesoro völlig verdeckt, mit seinen breiten Balkonfenstern, ohne Gliederung der Wand, erinnert an den Venezianischen Palast in Rom und die Appartementi Borgia im Vatikan. Der Neubau der Südfront bestand in deren Erweiterung durch einen parallelen, seine Tiefe verdoppelnden Anbau. Dies verrät uns ein Blick auf den Grundriß: die unverhältnismäßig starke, die Doppelflucht der dortigen Gemächer scheidende Zwischenwand war die frühere Außenmauer. Die Gemächer dieser neuen Südfront sind die großen Prachtsäle, aposentos principales, wie sie Philipp II nannte, von denen bei der Aufstellung der Gemälde so oft die Rede ist: die Südgalerie oder Saal der Königin, auch Saal der

[1]) Deshalb heißt es in der Inschrift, die auf den Grundstein des Neubaues von 1738 kam: Aedes Maurorum quas Henricus IV composuit Carolus V amplificavit Philippus III ornavit ignis consumpsit etc.

[2]) Der Königl. Palast der Habsburger in Madrid. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VI. 1894.

Bildnisse genannt, über dem Garten der Kaiser; der „Neue" oder Spiegelsaal über dem Haupttor; der zuletzt erbaute achteckige oder Kuppelsaal (Sala ochovada), die Tribuna.

Der Alcazar Heinrichs IV ist in diesem Neubau noch zu erkennen. Zwei der berühmtesten Säle des Schlosses, jene achteckige Tribuna, und der „Saal der Furien" (von den vier Unterweltsbildern Tizians), waren die alten Gemächer der beiden gewaltigen Tortürme, die damals in die Südfront verbaut wurden. Der östliche ragt noch über das Kranzgesims hervor.

Während dem vom Westen der Hauptstadt sich Nähernden, über dem steilen, wüsten, von Regenströmen zerrissenen Abhang nach dem Mansanares und dem Park zu eine turmreiche, trotzige, mittelalterliche Bastille entgegenragte, sah der von der Stadt aus, durch die Calle mayor über den Palastplatz (jetzt plaza de armas) Kommende die vornehme, ganz regelmäßige Fassade eines Cinquecento-Palastes, wie er paßte für das Fürstenhaus einer loyalen Residenz. Nur wenige Hellebardiere fand man am Tor, denn der spanische König ist hinreichend geschützt durch sein treues Volk. Jener große freie Platz war das Werk Philipps II. Er hatte den bis dahin von engen Gassen, Privatgärten und zwei Kirchen eingeschlossenen Alcazar weithin freigelegt. Die Kirche S. Gil war wegversetzt worden; S. Miguel de la Sagra erstand neu in der Palastkapelle. Diesen Palastplatz begrenzten nach Süden die Marställe; der einzige von den Bauten Philipps II stehngebliebene Rest; die heutige Rüstkammer (Armeria) gehörte zu diesen Cavallerizas.

Die moderne Front war aus weißen Hausteinen aufgeführt und von zwei mächtigen, viereckigen und vierstöckigen Pavillons aus Ziegelsteinen flankiert, deren westlicher von dem genannten König, der östliche (la Torre de la Reina) erst zur Zeit der Minderjährigkeit Carls II aufgeführt wurde. Ein breiter, dreifenstriger Portaleinsatz mit Giebel im Herrerastil teilte die Fassade in zwei Hälften von zwölf Fensterachsen. Über dem Ergeschoß mit kahlen Mauern und stark vergitterten Fenstern erhoben sich zwei Stockwerke, beide reich gegliedert durch Pilaster, Fensterverkleidungen und -verdachungen von weißem Marmor, nebst vergoldeten Balkons; das Werk Philipps III.

Die Palastkapelle S. Miguel schied die zwei großen Höfe und die beiden Hauptkörper: die Wohnungen des Königs und der Königin. Man trat oder fuhr durch einen gewölbten Gang (zaguan) in den ersten, östlichen, größeren Hof. Hier lagen unten die Wohnungen des Kronprinzen, der Infanten und der Guardajoyas; oben die Gemächer der Königin und der Prinzessinnen, die besten Zimmer des ganzen Baus. Dann trat man in den zweiten Hof der Wohnung des Königs. Diese Höfe machten Fremden den Eindruck klösterlicher Kreuzgänge. Die schmalen Bogen der untern Halle ruhten auf leichten jonischen Säulen von grauem Marmor, die obere Galerie hatte flaches Gebälk, wie im Palast zu Valladolid. Der Stil gehört den dreißiger Jahren an, es ist noch der leichte, bramanteske des Covarrúbias, sehr abweichend von den schweren Arkaden, die Philipp II im Escorial einführte.

Im zweiten Hof war der Verkehr öffentlich und sehr belebt. Seine Hallen waren von Kram- und Bücherbuden, Juwelierläden besetzt; auch Maler stellten hier ihre Sachen aus[1]). Dazwischen strömte alles aus und ein, was in den Ratssälen zu tun hatte. Denn im unteren Geschoß lagen die Geschäfts- und Audienzzimmer der zehn Räte von Kastilien und Aragon, Italien, Portugal und Flandern; des Staatsrats, des Ordensrats u. a. Von ihnen hieß der Hof el patio de las covachuelas (eigentlich Kellerchen). Dahinter lag die königliche Sommerwohnung (cuarto bajo de verano). Eine breite Treppe (scala maestra) von demselben grauen Marmor, mit enggestellten dünnen, blauen und vergoldeten Balustren führte nach dem stillen vornehmen Stockwerk (cuarto y aposento de S. M.; cuarto alto). Man betrat zuerst (im Nordflügel) die Säle der Wachen (Sala de guardias), der spanischen, der deutschen, der burgundischen und wallonischen oder Bogenschützen (archeros). Sie lagen zwischen der oberen Loggia des Hofs und dem langen schmalen Saal der Nordgalerie (galeria del cierzo). Diese Galerie endigte in dem nordwestlichen Turm, den König Franz von Frankreich bewohnte, später Turm des „Hermaphroditen" genannt.

[1]) Palomino, Museo III, 428 Lorenzo de Soto.

Hier an der Westseite begannen dann die großen Staatszimmer: der Saal der Consultas, der Audienzsaal, der Speisesaal, die „Audienz des Präsidenten". Hier tagten die Cortes, der König beriet mit dem Rat von Kastilien, empfing und hörte die Gesandten und Kardinäle, verlieh den Orden des goldenen Vließes und ernannte die S. Jagoritter, empfing den Eid der Vizekönige und capitanes generales, wurde morgens vom Nuntius und den Gesandten zum Gang in die Messe erwartet und nahm die Fußwaschung und Speisung des Gründonnerstags vor[1]). Nach dem Hof zu lag die Antecamara, früher war hier auch die Guardaropa. Im Westflügel befand sich die königliche Winterwohnung. Für ihre Gemächer war die alte Westgalerie zum Teil verbaut worden. Graf Harrach sagt, sie habe „schlimmen Eingang und lauter kleine Zimmer". Sie war geschmückt mit Fresken, Tapisserien und vergoldeten Decken; Fußboden und Lambris mit Azulejos bekleidet. Sie reichte bis zu dem südwestlichen goldenen oder Bibliothek-Turm (torre dorada, torre de despacho). Hier aber atmete man auf: eine überraschende Ansicht von Stadt und Ebene eröffnete sich; hier hatte sich Philipp II wohnlich eingerichtet.

Zwischen dem Hof und den modernen Prachtsälen der Südfassade lag der längste Saal des Schlosses, die alte Südgalerie oder der Komödiensaal (170 × 35 kastilische Fuß), bestimmt für Feste, Maskeraden und die öffentliche königliche Tafel; daher „Sala de fiestas publicas" genannt. Später wurde im Osten abgetrennt die pieza del cancel, wo die Königin mit ihren Damen die Messe hörte, denn sie lag vor der Kapelle; sowie das Schlafgemach der Majestäten. Es folgte ein quadratischer gewölbter Saal, an seiner Decke die früher der Königin Maria von Ungarn gehörenden vier Unterweltsbilder Tizians: die Pieza de las furias. Sie gehörte schon zu den Gemächern der Königin.

Die vornehmen Italiener, welche den Palast zu Philipps II und III Zeit sahen, sprechen sich nicht sehr günstig aus über den Gesamteindruck des Innern. Man merkte den Räumen die

[1]) Gerón. de Quintana, Historia de la Antigüedad, Nobleza y Grandeza de Madrid M. 1629 p. 331. Mesonero Romanos, El antiguo Madrid I, 135 ff. M. 1881.

Anpassung an den mittelalterlichen Bau und die spanische Neigung zum Dunkel an. Venturini meint, es sei kein einziges gutes Zimmer darin, umgekehrt wie in den Palästen Roms, wo es kein schlechtes gäbe. Namen wie pieza oscura deuten auf einen Hauptmangel. Durch Türen, an deren Sturz man in kurzen lateinischen Inschriften die Namen Carl V und Philipp II las[1]), mit den Jahreszahlen 1539 und 1561, trat man in Zimmer, die ihr spärliches Licht bloß durch die Tür von der „Terrasse" des Hofs empfingen, oder durch ein einziges, kleines, hohes Fenster; manche waren niedrig und ganz dunkel, und alle von „geringer Architektur".

In der Richtung nach Osten schlossen sich an den Alcazar die Wirtschaftsgebäude, Küche, Bäckerei (um den patio de las cocinas), und des Schatzhaus (Casa del Tesoro), wo die Wohnungen und Ateliers der Künstler waren. Der Gesamtkomplex enthielt fünfhundert Wohnräume. —

MALERISCHE AUSSTATTUNG DES ALCAZAR

Was wir von den Geheimnissen des untergegangenen Alcazar erfahren möchten, wäre seine künstlerische Ausstattung in der Zeit, wo Velazquez dort waltete. Denn unter seiner Leitung fand die durchgreifende Umgestaltung statt, die aus diesem Schloß einen Kunsttempel schuf, der sich der Galerie des Großherzogs von Toscana an die Seite stellen konnte. Die Grundzüge der von ihm vorgefundenen Einrichtung waren etwa folgende:

1. Der vornehmste Wandschmuck nach damaligen Begriffen waren die figurierten Tapeten und die paños historiados. Die Spanier des Mittelalters behingen ihre Prunkzimmer mit in Wasserfarben bemalten Tüchern (sargas). Die Wandmalerei galt nur als notdürftiger Ersatz. Die Bedürfnisse der königlichen Schlösser wurden fast allein durch die flandrischen Werkstätten

[1]) CAROLVS QVINTVS. ROM. IMP.
HISPAN. REX.
MDXXXIX.

von Arras, Brügge und Brüssel bestritten. Beschreibungen spanischer wie portugiesischer Paläste dieser Zeit schildern oft die in Sälen, Galerien und Kapellen aufgehängten flandrischen Tapisserien von Seide und Gold. Den Höhepunkt erreichte dieser Luxus um die Mitte des Jahrhunderts unter Carl V[1]). Diese Art des Zimmerschmucks hatte den Vorteil der Beweglichkeit: sie gingen nicht wie Fresken mit den Mauern zugrunde, sie konnten im Sommer abgenommen und zusammengerollt werden, die kostbarsten wurden für besondere Feste reserviert und auf Reisen mitgenommen. Lope, scherzhaft über ihren Ursprung philosophierend, meint, sie sollten warnen, daß im Palast die Wände Ohren haben[2]). Von dem Reichtum der im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert eingeführten und bestellten flandrischen Tapisserien gibt der noch jetzt vorhandene und bei Festen zur Verwendung kommende Vorrat einen Begriff. Beim Tode Carls II wurden sie unter 93 Nummern, meist Serien, inventarisiert. Diese Schätze setzten fremde Gäste in Erstaunen: Grammont nennt sie in seinen Memoiren „viel schöner als die der Krone Frankreichs" und gibt ihre Zahl auf achthundert an. Er sagte später einmal zu Philipp V, er möge deren vierhundert verkaufen, um seine Soldaten (oder Schulden) zu bezahlen; er würde noch genug behalten für vier Schlösser wie das seinige[3]).

Bei großen Kirchenfesten, beim Fronleichnamfest oder wie z. B. am 21. Juli 1624 bei Gelegenheit eines Ketzergerichts, schmückten sich die großen Höfe und Korridore des Palastes mit diesen Tapisserien. Dazwischen ließen die königlichen Personen Altäre aufbauen, für welche die Schatzkammer ihre Silber- und Goldgefäße, Kassetten und Tischchen von edlen Steinen entleerte, die Orden der Hauptstadt, ja die Kir-

[1]) Le loro case da poco tempo in qua sono assai ornate di tapezzerie. Badoer, Relazione di Spagna 1557.

[2]) „ De que pensas que nacen Hacer figuras en ellas?
De avisar de que tras dellas Siempre algun vivo escucha.
Lope. El perro del hortelano II. 3.

[3]) *Vgl. Las Tapices de la Casa del Rey N. S. Notas para la historia de la Coleccion y de la fabrica por Elias Tormo Monzo y Fr. Sanchez Canton. Madrid 1919.*

chen Toledos und der Escorial beisteuern mußten. Venturini sah in der Guardaropa u. a. „Stöße (cataste) indischer und vlämischer Tapeten" längs den Wänden, daneben Holzmodelle spanischer Städte, ein Magazin von Ebenholz und rot ausgeschlagene, gold- und perlengestickte Sessel. Jene vergegenwärtigen die Wandlungen des altniederländischen Stils von Roger van der Weyden bis zum Eindringen der italienischen Cartons und weiter. Für jedes Bedürfnis war gesorgt; es gab religiöse symbolische Darstellungen, Moralitäten, Allegorien, Passions- und Apostelgeschichten; Patriarchen- und Römerhistorien; mythologisch-erotische Szenen. Endlich die Großtaten des Hauses, den Feldzug Carls V nach Tunis und die Campagnen des Erzherzogs Albrecht. Graf Harrach sah in der Palastkapelle die Apokalypse, im Komödiensaal Tunis, in des Königs Winterwohnung die Passion von „A. Dürer" und „sehr schöne und gute" von Raffael[1]).

2. Im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert hatte durch Italiener die Freskomalerei Eingang gefunden, wurde aber erst unter Philipp II in umfassender Weise verwandt; unter dem vierten Philipp ist sie erloschen. Carl V hatte 1546 dem Peinador in der Alhambra durch Julio de Aquiles und Alexander Mayner im römischen Groteskengeschmack des Johann von Udine ausmalen lassen: diese Dekorationsweise liebte auch sein Sohn. Wäre er nicht durch den Escorial abgelenkt worden, er würde wohl das ganze Schloß mit solchen Fresken ausgestattet haben. Eine freilich verworrene Beschreibung des von ihm bevorzugten westlichen Flügels des Alcazars hat der Maler Vincenz Carducho aufbewahrt (Diálogos 345 ff.). Der König verwandte hier seine Italiener aus der Escorialkolonie, Romulo Cincinato, den Bergamasco, Patricio Caxesi; die leitende Hauptrolle aber war dem Andalusier Gaspar Becerra aus Baeza zugefallen. Von ihm war der im Loggienstil bemalte Gang vom Audienzsaal zur Westgalerie, und das Zimmer der „Vier Elemente". Einen günstigen Raum für solche phantastische Erfindungen gaben die halbkreisförmigen Erkergemä-

[1]) Tagebuch; 3. Mai 1674, 4. März 1675. Er meint die Geschichten der Apostel.

cher dieser Galerie, nach dem Parke zu. In einem ihrer Cubos hatte Becerra die Sieben freien Künste gemalt, er enthielt das Bauarchiv des Königs in vergoldeten Nußbaumschränken. Einige Säle im Pardoschloß und die „untere Zelle des Priors" im Escorial (von Cincinato) geben noch heute eine Vorstellung von dieser Art Zimmermalerei. Die größte Pracht aber entfaltete der italienische Geschmack im goldenen Turme. Seine Wände waren bekleidet mit Stuck „weiß wie Alabaster" und Gold; die Stockwerke durch eine bequeme Wendeltreppe verbunden; in einem Zimmer sah man ovidische Verwandlungen. Hier befand sich die Bibliothek kastilischer, französischer und italienischer Werke[1]. Es war der Lieblingsaufenthalt des Königs in Madrid, sein Blick beherrschte von da die getreue Residenz wie die Ebene mit den alten Jagdgründen, bis zum Escorial und dem Guadarramagebirge.

3. An Staffeleibilder war in dem dekorativen System der damaligen Architekten wenig gedacht worden. Man scheint sich nur langsam mit der Vorstellung vertraut gemacht zu haben, Tafelbilder, Ölgemälde zum vornehmsten Schmuck der Gemächer zu wählen, sich in den bewohnten Räumen mit dem Besten was man besaß zu umgeben. Die kostbaren, hochgeschätzten Stücke wurden mehr aufgehoben als aufgestellt: wie die Werke der Edelmetall- und Kleinkunst blieben sie in Kabinetten verschlossen.

Nach dem beim Tode Philipps II verfaßten Inventar befanden sich die Gemälde in den beiden Räumen des Guardajoyas (Kronjuwelenkammer), in der Contaduria (Rechnungskammer), und in dem Schatzhaus (Casa del Tesoro). Sie zerfallen in zwei Klassen, Andachtsbilder und Porträts. Die pinturas de devocion, unter denen das Altarbild der Palastkapelle, die Coexvensche Kopie des Genter Altarwerks obenan steht, sind meist Triptychen, Retablos der altniederländischen Schule, Votivbilder, deren schon Isabella die Katholische einen Schatz gesammelt hatte[2]. Die wenigen italienischen sind

[1] Hier sah man die Bildnisse von Aristoteles, Cicero, Attila, Muley Hazan von Tunis, Scanderbeg, Kolumbus, Magellan und viele Prälaten.

[2] Aus der Capilla Real von Granada. In A. Schmarsows Zeitschrift für

von Tizian: die Dolorosa und das Eccehomo auf Probierstein, die hl. Margaretha mit dem Drachen, der Sündenfall. Andere waren in der Kapelle und den kleinen Oratorien des Palastes.

Die zahlreichen Bildnisse stellten Mitglieder des Hauses und verwandte oder berühmte Fürstlichkeiten der Zeit dar, nebst einigen Feldherrn und Hofnarren. Die besten waren von Tizian, Antonio Mor und Sanchez Coello. Jene Meisterwerke venezianischer Bildniskunst, Tizians Carl V zu Pferd, später die Hauptzierde des Spiegelsaals und von den Gesandten in den Berichten über ihre Audienzen gepriesen, die Bildnisse Philipps mit dem Infanten Fernando nach der Schlacht bei Lepanto, Carl V mit der Dogge, standen im Schatzhaus. Dazwischen sah man die Sueños des Hieronymus Bosch, die der König so vollständig gesammelt hatte, und antike Köpfe.

Mit diesen Stücken aber war der Gemäldevorrat noch lange nicht erschöpft. Eine ziemliche Menge, wovon freilich wenig übrig geblieben ist, erhielt eine bescheidene Bestimmung: zur Belebung der Gänge und Galerien des Schlosses, wenn im Sommer die Tapisserien entfernt wurden. Diese aber wählte man nach Gesichtspunkten der Belehrung, Erheiterung und Erinnerung: Schlachten und Triumphzüge, Jagden, Städtebilder und Kuriositäten. Ein deutscher Reisender sah im Mai 1599 in der Nordgalerie und dem Komödiensaal Ansichten der großen Städte des Reichs und Flanderns sowie der Lusthäuser von dem seit 1561 dort ansässigen Anton van den Wyngaerde (de las Viñas). In jener u. a.: die Schlacht bei Mühlberg mit der Passierung der Elbe; die Schlacht bei Alcacer Quibir, wo Don Sebastian und sein portugiesisches Heer unterging, die Bildnisse des Königs, seines Oheims Ferdinand und des Don Carlos, die Könige Emanuel und Sebastian von Portugal, den Landgrafen von Hessen, den Conquistador D. Pedro Melendez, und venezianische Schönheiten. Im Komödiensaal

christl. Kunst 1890. 208 ff. *Vgl. auch M. Gomez Moreno, Un trésor de peintures inédites du XVme siècle à Grenade, Gazette des Beaux Arts 1908, 289 ff.*

den Einzug Carls V in Rom, seine Schlachten, den Einzug Albas in Portugal[1]).

Eine große Zahl endlich wurde auf den Treppen und in den langen geheimen Gängen untergebracht. Diese pasadizos sollten Seine Majestät in Stand setzen, unsichtbar zwischen den entferntesten Punkten des Gebäudekomplexes zu verkehren, oder hinein und heraus zu kommen, z. B. in die Gärten. Man liest, daß Philipp II seine Maler, Mor und Coello, in der Casa del Tesoro im Schlafrock (batas) zu überraschen pflegte. Sein Enkel ließ sich auf den Rat des Jesuiten P. Florentia sogar Gänge zimmern, die zu Horchekammern (escuchas) neben den Ratssälen führten. Diese unzugänglichsten von allen Wänden des Palastes waren zur Vertreibung allerhöchster Langeweile durch unabsehbare Reihen oft wertvoller Gemälde belebt. Der längste dieser Gänge war der aus dem Palast über Straßen und Plätze nach dem von der Königin Margaretha gegründeten Kloster der Encarnacion, vergleichbar dem berühmten Korridor von den Uffizien nach dem Pitti; er enthielt im Jahre 1700 490 Gemälde. Die königlichen Damen verrichteten dort ihre Andacht; die Priorin war eine Person von Gewicht, und mischte sich gelegentlich in die Politik[2]).

Ein Beispiel ist jedoch vorhanden, eine von wenigen gesehene Anlage gab es in dem Schloß des „Dämons des Südens", wo man sich nach den Villen Roms versetzt glaubte, und Meisterwerke italienischer Farbenkunst den Platz gefunden hatten, den sie verdienten.

Auf einer Terrasse unter der Südgalerie und dem goldenen Turm lag der „Garten der Kaiser", ein Parterre mit Springbrunnen, so genannt nach marmornen Kaiserbildern von Caesar bis auf Domitian, sämtlich doppelt. Die eine Serie, Halbfiguren, Kopien römischer Bildhauer nach Antiken (denen noch

[1]) Reisebeschreibung des „Diego Cuelbis" aus Leipzig, vom Jahre 1599, Handschrift im Britischen Museum.

[2]) Sie führen die Namen Pasadizo angosto hasta S. Gil, Pasadizo sobre el camino de Andenes, Plaza angosta sobre el pasadero Bakeros, sobre las escuchas de los hospedajes, Paso por donde se va a la escuchas del camino de Andenes.

Carl V beigesellt war) war, nebst der Bronzekopie des Dornausziehers, ein Geschenk des Kardinals Gio. Ricci von Montepulciano (1561) und von den Künstlern selbst nach Madrid gebracht worden. Die andere Serie hatte der König kurz darauf von Papst Pius V erhalten. Daneben sah man die Bronzebildnisse des Königs und seines Stiefbruders D. Juan de Austria, von Leone Leoni. In den gewölbten Räumen (cuadras) an diesen Gärten waren die besten Gemälde Philipps II aufgehängt, die „Fabeln", so Tizian für ihn gemalt hatte: die beiden Dianenbäder, die Venus mit dem Orgelspieler und die mit Adonis, Danae, Europa, Tarquin und Lucrezia, Perseus und Andromeda. Hier stand auch der Tisch von florentiner Mosaik, den ihm der Legat Bonelli, Neffe Pius' IV, geschenkt hatte. Dies war der Anfang und Kern jener unvergleichlichen Tiziansäle, die Philipp IV und Velazquez schufen. Die Gemälde hatten schmale schwarze Rahmen (en marco negro).

An der Nordostseite lagen die Lustgärten, ebenfalls Schöpfung des finstern Königs: der Garten der Priora, der des Königs und der Königin. Noch erhalten ist, am Fuß des Abhangs nach dem Manzanares zu, jener offene Park der Jardin del Moro (Bosco di palazzo vecchio). Er war der Lieblingsspaziergang von Adel und Volk an den Frühlingsmorgen im April und Mai, wo man sang, Harfe spielte, scherzhafte Verse vortrug und im Gras frühstückte. Auch die Königin ging an Sommerabenden mit ihren Damen nach dem Fluß hinunter. Dieser Park war noch wie im Mittelalter ein wilder Wald, in dessen Wipfeln Krähen hausten, die Carl V aus den Niederlanden hierher versetzen ließ. An der Nordseite, unter den Fenstern der Galeria del cierzo wurde im Sommer ein „römisches Amphitheater" errichtet, wo Tiergefechte stattfanden. Sonst diente für die großen, mehr öffentlichen Hoffeste, Rohrspeertourniere, Stiergefechte der Palastplatz. Weiter, jenseits des Manzanares, breitet sich der große Park der Casa del Campo aus, deren Terrain Philipp II 1558 angekauft hatte.

PHILIPP DER VIERTE

Nicht selten begegnet der Name eines Künstlers eng gesellt dem eines Fürsten. Der eine gab Ehre, Rang, Unabhängigkeit von Erwerbsarbeit, der andere einen Beitrag zur Unterhaltung, und vielleicht ein Stück Unsterblichkeit. Die launenhafte Zeit, das Große verdunkelnd, das Unbedeutende hell beleuchtend, ist parteiisch für die Figuren, an die die Kunst ihren magischen Finger gelegt hat. „Wir Maler, meinte der alte Palomino, nehmen keinen so niedrigen Rang ein, daß wir nicht imstande wären, Gnadenbezeigungen zu gewähren, sogar den Königen“ [1]).

Philipp IV war geboren zu Valladolid, am 8. April 1605, einem Karfreitag, wo die Kirchenglocken verstummen. Er zählte also achtzehn Jahre, als der vierundzwanzigjährige Sevillaner ihm vorgestellt wurde. Kaum ein zweites Verhältnis dieser Art von so langer ungetrübter Dauer dürfte zu finden sein, wie das nun beginnende. Seine Schattenseiten hat sich Velazquez schwerlich je deutlich zum Bewußtsein gebracht. Jener rasche und frühe Erfolg, die ihm von dem gekrönten Jünglinge zuteil gewordene Ehrung hatte ein unauslöschliches Gefühl der Dankbarkeit und Verehrung dem von Haus aus loyalen Spanier eingepflanzt. Man möchte glauben, er habe schlimme Erfahrungen als unvermeidliche Kehrseite der glänzenden Münze, ja mit der Ergebung wie in eine höhere Schickung hingenommen. Er hat fast nur für den König gemalt und hat ihn wohl mehr gemalt, als irgendein anderer Hofmaler seinen Herrn. Eine merkwürdige Reihe würde es geben, könnte man alle diese Bildnisse zusammenbringen! Wie er ihn von Jahr zu Jahr begleitet, vom achtzehnten bis zum sechzigsten: ein erschreckend einförmiges Thema, außer wenn man es für der Mühe wert hält, darin die Wechsel der Jahre, die Spuren der Schicksale, verschlungen mit den Wandlungen der Künstlerhand zu verfolgen. Der Venezianer Basadonna sagte von Philipp IV: In der Uhr seiner Regierung versieht er bloß

[1]) Palomino, Museo pictorico VI. 2. p. 65. Los Pintores no estamos en tan infimo estado, que no seamos capaces de hacer alguna merced, aun á los mismos Reyes.

das Geschäft des Stundenzeigers, der, selbst ohne jede eigene Bewegung, nur durch die Räder der Minister bewegt wird“ [1]). Die Bildnisse könnten als Jahreszeiger für die Wandlungen des Künstlers dienen.

Hat es jemanden gegeben, den dies Gesicht gefesselt? Und auf seine gleichgültigen Züge fällt noch der Schatten des öffentlichen Unglücks, das unter ihm hereinbrach. Gleichwohl sind die Galerien begierig nach dem Besitz seiner Bildnisse; man wundert sich, daß man ein neu gefundenes Exemplar immer wieder mit Interesse betrachtet. Ist denn in der Kunst der Gegenstand nichts, die Sprache alles?

Philipp IV war durch die Art wie Kraft und Schwäche in ihm gemischt waren, ein Problem. Eins der merkwürdigsten Exemplare des Roi fainéant.

Man konnte ihn zu den von der Natur begünstigten Menschen rechnen. Unbestritten war er der erste Kavalier alldort, der tadelloseste Reiter in den Turnieren, der sicherste Schütze und rüstigste Jäger. Als Regent scheint er beseelt vom besten, reinsten Willen. Anfangs wollte er alles selbst prüfen und entscheiden, er sah seinen Räten scharf auf die Finger. Er besaß eine so vollkommene Selbstbeherrschung, daß man ihn, obwohl er lebhaft empfand, kaum je zornig oder ausgelassen gesehen hat. Eine ungetrübte, zärtliche Freundschaft verband ihn mit seinen Geschwistern. Man hatte noch keinen spanischen König gesehen, der so human gegen seine Diener war (familiare soavità). „Die Güte, sagt Zane, hat ihn sich erkoren, ihr eigenes Bild zu formen.“ Er hatte nichts vom Despoten; als er, ein zwanzigjähriger Jüngling, bei seiner Ankunft in Saragossa die dort von Philipp II in Folge der Perezschen Händel errichtete, von den Aragoniern mit Ingrimm betrachtete Bastille bemerkt und deren Absicht erfuhr, wandte er sich sofort zu Olivares: „Graf, nehmt dieses presidio weg; ich will nicht, daß meine nunmehr treuen Vasallen in dieser Weise gekränkt werden.“ Sein Herz zeigte sich in dem verzweifelten Kummer, als er einmal auf der Jagd einen Bauer erschossen

[1]) Basadonna, Relazione di 1653.

hatte. Sein Widerstreben gegen Bluturteile war der Art, daß die Gerechtigkeit darunter zu leiden schien, troppo clemente nennt ihn Zorzi. Gut katholisch mit seinem Haus, war in ihm nichts von der Bigotterie des Vaters und der Verfolgungssucht des Großvaters. Zweifelhafter ist sein Verdienst als Held zahlloser galanter Abenteuer, die sich indes meist unter dem Stand bewegten, der ihm am nächsten lag. Zane weiß, daß man ihm zweiunddreißig natürliche Kinder zuschrieb, von denen er acht anerkannt hatte.

Dabei war er ohne Zweifel ein Mann von vielseitigem Talent. Calderon bezeugt es[1]). Im Karneval von 1636 hatte er für das Fest in Buen Retiro eine Arie komponiert, die nach dem Zeugnis des toskanischen Gesandten „nicht bloß Laien gefiel, sondern auch von den Maestri gelobt wurde". Er spielte gern mit in den improvisierten Komödien (comedias de repente), die im engsten Kreise des Schlosses, in den Gemächern der Königin gegeben wurden. Man traute ihm sogar zu, daß er unter einem Ingenio de esta corte verborgen sei, von dem einige noch erhaltene Komödien herrühren. Er lernte Sprachen und las Geschichtswerke; von Guicciardini hatte er eine Übersetzung begonnen. Man liest auch von allerlei Gemälden und Zeichnungen, die längst verschollen sind, von ihnen mag das Richtige wohl Zane gesagt haben, „daß wenn sonst die Werke den Meister loben, hier der Meister es ist, der die Arbeit erhebt". Doch gesteht er ihm einiges Verständnis der Malerei zu[2]). Er hatte einen guten Lehrer gehabt in dem Dominikaner Maino. Daß er einen mehr als gewöhnlich scharfen Blick besaß, zeigte z. B. sein Urteil über Raphaels Spasimo, das das dem florentinischen Gesandten auffiel. Als dies Bild

[1]) Con el pincel es segundo
autor de naturaleza,
las clausulas mas suaves
de la musica penetra
En efecto de las artes
no hay alguna que no sepa,
y todas sin profesion,
halladas por excelencia
Calderon, La banda y la flor

[2]) Ne professa egli qualche intelligenza, sagt der nüchterne Venezianer. He became the best artist of the house of Austria, sagt Stirling, ohne irgend eines dieser Produkte gesehn zu haben. S. 51. Daselbst die Aufzählung.

im September 1661 in Madrid eintraf, vermißte er darin die Hand des Meisters. „Das ist keins der besten Werke Raphaels", sagte er[1]).

Philipp IV hatte die höchsten Begriffe von seinem Beruf, er war ein Musterkönig der Form nach, krankte aber an einer eigenen Schwäche des Willens — er war der Sproß eines sinkenden Geschlechts —: die Enthaltung von der ersten königlichen Pflicht war ihm nach und nach zu einer Art Gewissenssache geworden. Friedrich der Große, als ihm d'Argens die Tagesordnung Ludwigs XV beschrieb, meinte, wenn er König von Frankreich wäre, würde er einen zweiten König ernennen, der das alles statt seiner mache: ein solcher Rey por ceremonia, wie ihn die Spanier nannten, war dieser Philipp. Seine größte Regentenhandlung war, daß er die Günstlinge seines Vaters entsetzte und bestrafte, um dann seinen Günstling an ihre Stelle zu setzen, — den er nur einmal gewechselt hat. Sechs Stunden täglich widmete er den Geschäften, d. h. er las die Konsulten durch, und bearbeitete den Gegenstand, — aber er vertraute der Meinung seiner Räte mehr als der eignen, wenn auch wohlerwogenen Ansicht: ja er fürchtete sich vor dem Endurteil, und hielt es für geratener, durch das Votum seiner Räte zu irren, als durch eigene Entscheidung. Ein fast unumschränkter Monarch, der vierzig Jahre am Steuer der Staatsmaschine steht, den erschütterndsten Wechselfällen zusieht, erfüllt vom Gefühl seiner Verantwortlichkeit, seiner Würde, und sich dabei den eigenen Willen versagt, das war eine Erscheinung, die die Staatsmänner in Erstaunen setzte[2]). Die folgenden Schicksalsschläge waren nicht minder außerordentlich.

Das königliche Ansehn war aber damals noch so unbedingt, daß der Träger der Krone auf einen grenzenlosen Kredit von Loyalität loshausen konnte, ohne sich irgend um eine Deckung

[1]) Quattro giorni sono fu portato in Palazzo il quadro di Raffaelle da Urbino mandato à S. M^ta. dal Sig^r. Conte d'Aiala Vicere di Sicilia, et alla M^ta. S. non parue delle migliori opere di quell' huomo. Et questo è il quadro per il quale alcuni Palermitani si erano ammutinati mesi sono. Cioli, 28. Sept. 1661.

[2]) Fa stupire ognuno, sagt Contarini 1641. Manca totalmente di resoluzione, principalissimo requisito de' Re. Basadonna 1653.

durch Leistungen Sorge machen zu müssen. Heute wird knapp das Maß von Anerkennung gewährt, das man sich täglich verdient. „Dem Könige von Spanien, sagt Zane (22. März 1657) steht allezeit frei, seinem Volke Lasten aufzubürden, soviel ihm beliebt, denn stets ist wunderbarerweise möglich, daß man sie erträgt. Obwohl es nichts Stärkeres gibt als das Unmögliche, so ist doch noch größer die Schwärmerei der Kastilier für den Namen ihres Königs, der seine Rechte auch über das Mögliche hinaus gebrauchen kann."

Erfreulicher, glücklicher erscheint dagegen Philipp und sein Hof, wenn man von der Politik absieht. Er kam in die Zeit des wiedererwachenden Nationalgeistes. Beneidenswerter Mann, dem es nur ein Wort kostete, nur einen Wunsch (auch dieser wurde ihm oft abgenommen), um in wenigen Tagen ein Stück von Calderon oder Rojas über ein von ihm beliebtes Thema aufgeführt zu bekommen! Um in einer Erholungsstunde wie von Feenhänden ein Meisterwerk der Malerei vor seinen Augen werden zu sehen. Das goldene Zeitalter der spanischen Bühne fiel in die Zeit dieses leidenschaftlichen Theaterfreundes, der schon als neunjähriger Knabe (1614) mit den meninas in einem mythologischen Stück den Cupido gespielt hatte[1]). Weltbekannte Namen der Literaturgeschichte standen in seinem Hofalmanach! Hatte er hier wenigstens Verdienst? oder nur Glück?

Man kann mancherlei Aussprüche, Anekdoten und Regierungshandlungen zusammenstellen, die für seine Liebe, seine Förderung der Kunst sprechen[2]). Wie er seine großen Bühnendichter zu Rittern macht und den Falschmünzer Herrera begnadigt, bei der edlen Statue des hl. Bruno von Pereira in der Straße Alcalá immer langsam fahren läßt; auf einer Reise nach Valencia in Murviedro verweilt, um die Ruinen Sagunts zu durchforschen[3]); wie er von dem im Granadiner Kapitel angefochtenen „Pfründner" Alonso Cano gesagt, „ob er nicht, wenn er studiert hätte, vielleicht Erzbischof von Toledo geworden wäre"; wie Quevedo sein Sekretär, Góngora sein Kap-

[1]) v. Schack, Span. Theater III, Anhang 66.

[2]) Stirling, Annals II, 509 ff.

[3]) Documentos inéd. 69, 152.

lan, Velez de Guevara sein Kammerherr, Antonio de Solis sein Minister gewesen seien, und Bartolomé Argensola Historiker für die Krone Aragon. Aber so reich war das Land an Talenten, so verbreitet poetisches Geschick bei Geistlichen und Beamten, daß es schwer gewesen wäre, bei der Wahl seiner Diener Dichter zu umgehen. Das tragische Geschick eines Quevedo wiegt das alles auf.

Nichts ist dem Künstler förderlicher, ja unentbehrlicher als die Autorität einer intelligenten Umgebung; auch die Tüchtigen sinken wenn sie nach Böotien verpflanzt werden, und Donatello gestand, in Padua, wo ihn jedermann lobte, vergesse er alles, und verlangte nach Florenz, wo man ihn stets tadelte. Aber wenn ein großes Zeitalter aufgehen soll, bedürfen die Künstler noch mehr, — eines Herrschergeists, der ihnen große Impulse erteilt. Nur glaube man nicht, daß ein mäßiger Regent noch immer gut genug sei für die Rolle des Mäzen. Wem politischer Verstand und Initiative fehlen, der wird auch der Kunst nicht viel nützen. Von einem Julius II, ohne den die Welt die sixtinische Kapelle und die Stanzen nicht besäße, bis zu einem Nero ist eine gewaltige Kluft. Eine Herrschernatur, selbst wenn ihr das ästhetische Organ versagt wäre, wird der Kunst bessere Dienste leisten können, als der genußsüchtige, eingebildete Dilettant, oder der psychopathische Phantast. Die Geschichte lehrt es in jedem Zeitalter. „Der Lorbeer Apollos grünt nie so frisch, als wenn er vom Blute des Mars gedüngt ist." Jene Eigenschaften fehlten Philipp. Niemand wird sich dem Eindruck verschließen, daß mit Malern wie sie Spanien damals hervorgebracht, ganz andere Dinge erreichbar waren. Die Honorare, welche für dauernde Werke der hohen Kunst gewährt und nicht einmal ausgezahlt wurden, sind verschwindend klein im Verhältnis zu den Millionen, die man für das Ephemere vergeudete. „Er baute S. Isidro, den imposantesten Tempel Madrids, und die Carmeliterkirche" (1639). Aber jetzt ist auch dort nur eine Stimme über den enttäuschenden Eindruck dieser Kirchen der Hauptstadt Spaniens.

Das Verdienst Philipps beschränkt sich wohl darauf, daß er zu der Minderzahl unter den nicht regierenden Souveränen ge-

hört, die außer für Sport, auch für Werke des Geistes Geschmack und Urteil besaßen. Das war ein Erbstück von seinem Großvater, mit dem er sonst wenig Ähnlichkeit hatte. Diese Neigung wurde von seinen Ministern, Vizekönigen, Diplomaten bemerkt und benutzt ihn zu unterhalten und seine Gunst zu gewinnen. Die Mediceer sandten ihm nicht nur Statuen, sondern auch Ingenieure, Musiker, Architekten, und so fiel ein Schimmer florentinischer Kultur auf die noch in etwas moreskem Stil gehaltenen Festlichkeiten der düstern königlichen Schlösser. Das Verdienst einiger Granden ist alles, was damals für die Kunst geschehen ist. Die Berufungen, die Aufträge, die Bauten, die Gemäldeankäufe waren Ideen des Conde Duque, des D. Luis de Haro, des Grafen Monterey u. a.[1]). Diese Herren aber vermochten die mangelnde Initiative des Königs nicht zu ersetzen, und auch sie, welche armselige Figur machen sie neben den Fonseca, Alcalá, Mendoza des vorhergegangenen Jahrhunderts! Man denke an Philipp II! Wie er die Talente aufspürte und zu monumentalen Werken trieb! Welche Pläne er für die Umgestaltung der Hauptstadt entworfen hatte! Der Bau des Escorial hat ihn abgezogen, aber dennoch hinterließ er in Madrid bedeutendere Spuren als sein Enkel, selbst an jenem Alcazar, den dieser vierundvierzig Jahre bewohnte und beständig verändern ließ.

Eigenes Los, der „Apelles" dieses tatenlosen Achill zu sein![2]) Ein Menschenalter lang dasselbe Bild zu malen! Denn das Angesicht Philipps hat in diesen 37 Jahren eine erschreckende Gleichförmigkeit. In der schwarzseidenen Hoftracht, im Jagdhabit, im kriegsmäßig komplizierten Campagneanzug, im weißen Atlasstaat, in goldtauschierter Stahlrüstung, in Kirchengala, — kniend, stehend, zu Roß — stets schaut derselbe stereotype Kopf hervor. — Nur im eigentlichen Staatskleid seines Standes, im Königspurpur, und im Ordensmantel

[1]) In ihren Händen befand sich die Kunst indes nicht viel schlimmer als bei den Galerien, Parlaments- und munizipalen Kommissionen nach moderner Schablone, die oft nur in der Kunst, how not to do it, Hervorragendes zu leisten pflegen.

[2]) Pues es mas que Alejandro y tú su Apeles. Pacheco I, 143.

des goldenen Vließes, hat er sich nie malen lassen. — Zwar wechselt der Kopf vom magern zum robusten, vom frischen, glatten Jünglingskopf zu dem von Leidenschaften verarbeiteten des Mannes und zu dem bleiern erstarrten, gedunsenen des Alters, aber auch von ferne ist er augenblicklich erkennbar. Dies längliche Oval mit dem weißlich bleichen Teint, dem kalt phlegmatischen Blick der großen blauen Augen unter der steilen Stirn, zwischen dem blonden, steif gekräuselten Haar; mit den starken, platten Lippen und dem massiven Kinn. Über dem allen der Ausdruck des jede Annäherung ablehnenden, jede Äußerung verschließenden Stolzes. Nur einmal, in der Mitte dieser Zeit hat sich das Gesicht tatenlustig belebt; aber gleich darauf sinkt es wieder zurück in Starrheit und Apathie. In diesen langen Jahren ist er keinmal aus seiner Rolle gefallen, — auch als das Feuer die Kulissen ergriff. Man sagt, er habe nur dreimal in seinem Leben gelacht; dagegen ließen sich zwar, wenn es der Mühe wert wäre, Einwände machen; allein Calderon spielt im „Arzt seiner Ehre" offenbar darauf an[1]).

Äußerlich und stofflich schließen sich die Bildnisse Philipps ziemlich eng an die früheren Darstellungen königlicher Personen. Stellung und Gebärde sind viel mehr etikettenmäßig als malerisch, die Ausführung ist sorgfältig und verrät eine Kenntnis des Kostüms, die vor den Fachmännern der Zivil- und Militärgarderobe des Hofs bestehen würde; sie könnten daraus nach Stoff und Fasson wiederhergestellt werden. Keine Künstlereinfälle in malerisch zufälligen Attitüden, wie die welche sich von van Dyck seine Gönner gefallen ließen, lockern die strenge Konvention. Dieser Porträtist scheint die Dynastie der Anton Mor, Sanchez Coello und Pantoja fortzusetzen. Ja vergleicht man sie mit denen des Utrechters, so wird man den Eindruck haben, daß dieser sich in Stellung, Beschäftigung der Hände, Ausdruck mehr Freiheit erlaubte. Der sosiego überzieht die Züge wie die Schminke die des Schauspielers. Nur die Wen-

[1]) Das Lachen ist eine spezifische Fähigkeit des Menschen, denn der Mensch ist pasible animal: „y el Rey, contra el órden y arte, no quiere reir".

dung des Kopfes und der oft scharfe Seitenblick belebt sie. Auf diesen Blick ist der Hauptnachdruck gelegt. Es ist ein merkwürdiger Blick, wie er den Betrachter unbeweglich fixiert, ihm überallhin folgend, doch in keine persönliche Beziehung zu ihm tritt. Seine Menschen machen keine Konversation mit dem Betrachter, wie jene nervösen Lombarden eines Lorenzo Lotto und Moretto. Sie gehn nicht aus sich heraus. Es ist der Blick des Souveräns bei der Audienz, der seine Vasallen so ansieht, daß er sie nie wieder vergißt, der dafür gilt, daß er sie durchschaut und sich ihrer Vergangenheit erinnert.

Ein auffälliger Unterschied liegt auch in der Tracht. Nach den Bildnissen der Zeit Philipps III fällt ihre Einfachheit auf. Diese Einfachheit sollte die Signatur des neuen Regiments der Reform und Ökonomie sein. Darin suchte man die Originalität, wie sie jede neue Regierung sich im Gegensatz zu ihrer Vorgängerin geben muß. Der Hauptschlag traf das stolze Gebäude der Spitzenkrausen (gorguera, lechuguilla), welche die „Pragmatik" vom 11. Januar 1623 verbot. Sie machten der kurzen, völlig glatten, gestärkten oder durch Drähte steif erhaltenen, fast wagerechten golilla Platz, sie symbolisierte die Verabschiedung der Eitelkeit. Die Damen mußten sich zu der blaugestärkten Tüllkrause bequemen. Denn „diese holländischen Kragen, sagt Céspedes, hatten dem Land jährlich mehrere Millionen gekostet: das Silber nahmen uns die Fremden ab, und ließen uns dafür, wie Wilden, unsere schmähliche (torpe) Eitelkeit"[1]). Mit den Tellerkrausen fielen die Mützen (gorra), die kurzen Mäntel, die calzas atacadas (die am Gürtel angenestelten engen Kniehosen) und die langen Bärte, in diesem für die Annalen der spanischen Schneiderkunst denkwürdigen Jahre 1622. Die Herren des Hofes beklagten das Ende altspanischer Würde und Glanzes[2]). Um diese Luxusgesetze durchzusetzen, mußte der König selbst vorangehen. Er

[1]) Gonçalo de Céspedes, Historia de D. Felipe IV. Barcelona 1634 p. 127 Reformacion de trages.

[2]) Io stesso ne ho sentito far gran lamento da un cavaliere che conchiudeva che senza calze, gorre e cappe sarà bandita la gravità, lo splendore e'l decoro da palazzo. So schreibt der Bischof von Modena am 28. Mai 1622.

erschien plötzlich mit gesuchter Einfachheit, wie derselbe Hofhistoriograph sagt, „nach dem Vorbild seiner Ahnen" (d. h. der alten Könige von Kastilien), „die sich zu Schlichtheit (llaneza) bekannten, und entsagte dem kostspieligen Prunk, der dem Elend des Vaterlandes die Tore geöffnet hatte"[1]).

Einfachheit scheint nun auch für die Hofporträtisten das Losungswort zu werden. Gegen die Farbe ist man mindestens gleichgültig; manche Bildnisse sind fast nur mit Schwarz und Weiß gemalt; bei Stoffen von lebhaften Lokalfarben werden diese möglichst gedämpft. Dagegen ist alles aufgeboten — und geopfert — für die *plastische* Wirkung. Das Licht fällt von links in den geschlossenen Raum, und erhellt in breiten Flächen die Gestalt, nur Schattenpunkte und Schattenstreifen übriglassend. Ohne dies Minimum von Schatten glaubte der Maler, der die Venezianer noch nicht studiert hatte, würde die Figur ins Flache fallen. Diese Schatten sind zwar scharf abgesetzt, aber durch Reflexlicht erhellt. Vielleicht besorgte er auch, daß eine ganz helle Gesichtsfläche das Gesicht charakterlos mache. Schatten dienen nicht bloß dem Relief, sie können auch dem Antlitz Einheit, Zusammenhang und Harmonie, ja Geist geben. Der obere Schatten der Augenhöhlen, seine Verbindung mit dem der Schläfen und Backenknochen nebst den Haaren macht das Auge größer. Der der Stirnwölbung folgende Schattenstreifen, zu den Augenbrauen einbiegend, an der Nase herabsteigend und noch einmal im Kinn herausspringend, bildet eine große Linie, die wie eine verstärkte Kontur das Profil markiert. Die Betonung des oberen Augenbogens, der Unterlippe und des Kinns geschah nicht bloß der Ähnlichkeit wegen: denn in diesen Teilen liegt der Ausdruck der Würde.

Die Figur ferner ist alles, die Umgebung nichts. Später gibt

[1]) Gemälde des Königs mit dem alten Steinkragen sind nicht bekannt, wohl aber Münzen und Kupferstiche, z. B. in Vasconcellos' Königen von Portugal (1621 von Corn. Galle), in Davilas Beschreibung von Madrid (1623), in einem Blatt den König zu Pferd darstellend, mit dem Wahlspruch Una Fides, und bez. Kieser exc. Dan: Meisn. Comm. Boh. Auf flandrischen und brabanter Münzen erscheint er noch viel später (bis 1636) in Steinkragen.

Philipp IV

er den Bildnissen landschaftliche Fernen, Zimmerdurchblicke. Jetzt ist der Grund, ausgenommen ein Stück Tisch und Stuhl, völlig leer. Manchmal sind Fußboden und Wand kaum unterschieden. Diese leere Fläche ist in einem neutralen, kühlen, hellgrauen Ton, der unbestimmte Tiefe bedeutet. Nur eine hellere und dunklere Hälfte wird diagonal getrennt. In der dunklen steht der Kopf, auf den das meiste Licht gesammelt ist. Auch hat er unterlassen, den Eindruck schwacher Stützung durch dunkele Umgebung der Beine zu verschleiern. Die Figur erscheint wie im Leeren: zwar sieht man ihren Schlagschatten, aber er scheint an keinem Körper zu haften.

Dieser helle Grund war eine Neuerung des Velazquez. Seine Vorgänger in Spanien, von Mor an, ebenso wie die Venezianer, zogen den bequemen dunklen Grund vor. Die Lombarden, wie z. B. Moroni, waren schon lange auf dem Wege der Helle.

Beides, das einseitig scharfe Licht und die Unterdrückung alles Zerstreuenden, waren natürlich auch bestimmt, dem Auge die Gestalt mit der Gewalt der Wirklichkeit aufzudrängen. Wie Beschwörer das Zimmer verhängen, mit Qualm erfüllen und das Auge an einen Punkt bannen, um die Phantasie für den Eindruck der Erscheinung zu stimmen. In der Tat erscheint ja, wenn man einen Gegenstand scharf fixiert, die Umgebung nebelhaft; und ein bedeutendes Gesicht läßt alles umher übersehen. Es liegt darin also eine feinere Schmeichelei, als in dem System der späteren französischen Bildnismaler, mit ihrem Luxus bedeutungsvollen und blendenden Beiwerks. Wir können diese Bildnisse nicht mit dem Leben vergleichen, aber der Eindruck ihrer realen Wahrheit ist so entschieden, daß man geglaubt hat, die verändernde oder nivellierende Brechung im Medium der künstlerischen Persönlichkeit müsse hier einmal ausgeschlossen werden. Allein dies wäre Täuschung. Denn als ein Mann von sehr ausgeprägtem Charakter hat Velazquez diesen auch seinen Modellen aufgedrückt; nur da sein Charakter eminent spanisch war, so harmonierte er mit dem ihrigen, den er nur schärfer zu beleuchten scheint.

Das BRUSTBILD (Abbildung 6, Prado 1183. 57 zu 44) den achtzehnjährigen König darstellend, ist für die Original-

aufnahme zu dem Reiterbild gehalten worden. Die Züge haben noch einen Rest vom Knabenhaften. Er sieht aus wie ein wenig aufgeweckter junger Engländer, bei dessen Erziehung mehr auf Sport als auf Latein und Mathematik gewandt worden ist. Die blonden Haare sind sorgfältig frisiert und geölt, über der Stirn in einer wagrechten Welle gerollt, an den Schläfen gekräuselt, eine geschlängelte Locke legt sich ins Gesicht. Der breite Mund gibt dem Gesicht etwas stumpf sinnliches. Es scheint, daß es bei einem solchen Kopf mit dem Eifer für die Geschäfte bald zu Ende sein müsse. Die Büste blieb unvollendet, erst viel später wurde die Rüstung mit der roten Schärpe hinzugemalt. Von Rubens' Einfluß sehe ich keine Spur.

In der FIGUR MIT DER BITTSCHRIFT (Abbildung 7, ebenda 1182, 2,01 zu 1,02), stimmt der Kopf ganz mit dem vorigen überein, nur etwas magerer scheint er. Der König steht, ganz in Schwarz, neben einem rotgedeckten Tisch, auf dem der hohe Hut liegt. Eine hagere phlegmatische Figur, in jener gravitätischen Haltung (portato grave), die der skeptische Franzose ein „Geheimnis des Körpers zur Verschleierung der Mängel des Geistes" nannte. Man vermißt den sanften (placido) gütigen Ausdruck, den die Gesandten in Philipps Gesicht fanden, und der von einer klangvollen angenehmen Stimme begleitet wurde. So stand er, unbeweglich, wenn er Audienz erteilte, nur der Arm bewegte sich, wenn er den Hut lüftete, ohne Mienenspiel kamen die wenigen abgemessenen, allgemeinen, stereotypen Worte aus seinem Munde.

Die Hände sind gut geformt, wohlgenährt, weiß, vornehm, und trefflich modelliert. Die Linke ruht am Degen (nicht an der Tischecke). Die herabhängende Rechte hält eine Depesche. Oder ist es eine Bittschrift? Er pflegte die Memoriale entgegenzunehmen, wenn er sich morgens begleitet vom Nuntius und den Gesandten in die Kapelle begab; händigte sie aber sofort den Räten ein. Königliche Bildnisse mit solchen Papieren scheinen früher nicht vorzukommen; soll es ein Bekenntnis zur Regentenpflicht sein, das Versprechen selbst zu regieren; den unmittelbaren Rapport mit den Vasallen andeuten? Der König

ist der erste Beamte! Die Gedanken früherer, größerer Zeitalter beherrschen noch oft als Anspruch und Form die folgenden, ganz verwandelten. So haben wir hier den Roi qui s'amuse, den Rè cerimonioso (Querini), der beharrlich die Maske des nüchternen, schlichten, unermüdlichen Geschäftsmannes vornimmt, seinen Großvater Don Felipe el prudente kopiert, der die Eitelkeiten verachtete und die Welt mit einem Blatt Papier regierte[1]).

Solche breite, weiße, wohlmodellierte Hände kommen bei dem Maler später selten mehr vor. Porträtisten die Einfachheit lieben, sind die Hände nie bequem gewesen. Sie machen dem Antlitz in Farbe und Ausdruck Konkurrenz. Die Deutschen und Niederländer des sechzehnten Jahrhunderts freilich fürchteten diese zerstreuende Wirkung so wenig, daß sie die Hände in pantomimisch lebhaftem Fingerspiel plastisch täuschend vordrängten; sie nötigen das Auge sich mit ihnen zu beschäftigen, und beunruhigen, da man nicht immer sieht was sie wollen. Auch bei van Dyck sollen sie viel vorstellen, sie sind schön und groß, aber ganz typisch: ihre Wirkung oft aufdringlich und preziös. Velazquez also ist immer mehr darauf aus sie unschädlich zu machen. Außer der überlieferten, konventionellen Fesselung in bedeutungsloser Funktion, an Stuhllehne, Degengefäß, steckt er sie in Handschuhe verschiedener Art, läßt sie halb verschwinden in einem weißen Taschentuch, schließt die geschwätzigen Finger fest zusammen in einem faustartigen, eigentlich unschönen Griff, oder läßt sie im skizzenhaften Embryozustand, fertigt sie ab mit einer bloßen Kontur.

[1] Eine Wiederholung dieser Figur besaß der Marques de Leganés, Olivares' Vetter. Sie kam in das Haus Altamira, wurde von den Franzosen mitgenommen, von Louis XVIII zurückerstattet und mit jener Sammlung zu London 1827 verkauft, für £ 29. 18 s. Sie befand sich dann in W. R. Bankes' Landsitz Kingston Lacy, *und ist jetzt in der Sammlung Gardner zu Boston.* S. Curtis Nr. 116 Bezeichnet R. PHE. 4. Das Brustbild im Palast des Duque de Villahermosa zu Madrid, in ungefähr demselben Alter, ist eine alte Schulkopie. Es stammt von dem Herzog von Narros, *jetzt im Metropolitan Museum, New York, Sammlung Altmann 2.02 zu 1.03. Gemalt von Velazquez laut Quittung 1624. Dies Bild ist älter als der Studienkopf und die ganze Figur im Prado, deren so frühe Datierung sich auch aus anderen Gründen nicht aufrecht erhalten läßt.*

Auch die Beine sind eine Verlegenheit des Bildnismalers, besonders bei solchen kurzen Wämsern und eng anschließenden weißen Strümpfen. Im sechzehnten Jahrhundert nahmen Monarchen und Feldherrn gern die gegrätschte Pose an, die man bei Heinrich VIII und noch an Mors Bildnis Maximilians II im Prado sieht. Das galt jetzt nicht mehr für vornehm, man rückt die Beine nahe zusammen, ja stellt sie so, daß sie sich decken. Diese dünnen Stützen sollen, ebenso wie der glattfrisierte kleine Kopf und die kontrastierende Masse des Mantels, die Figur schlanker und zugleich leichter machen. Die Täuschung ist so vollkommen, daß Philipp IV, der nach den Zeitgenossen zwar zierliche (gracile) und ebenmäßige, aber mittlere (mediana) Verhältnisse hatte, hochgewachsen aussieht; und man ist erstaunt, beim Nachmessen kaum sieben Kopflängen zu finden. In derselben Absicht ist der Kopf nahe an den obern Rand gerückt, was die Figur ebenfalls höher macht. Dies wurde dann allgemein Mode[1]). Die Bildnisse des Gerhard Terburg sehen zuweilen aus wie ins kleine und feine übertragene Velazquez des ersten Stils. Man hat an wirkliche Nachahmung gedacht, da Terburg ja in Madrid gewesen sein soll. Die in den schwarzen Mantel gehüllte Gestalt, ohne Handlung, vor der weiten leeren grauen Wandfläche, gleich einer geschliffenen Marmorplatte, der phlegmatische Stolz, nur in holländischer Version, der rot ausgeschlagene Lehnsessel oder Tisch mit dem aufgestellten Hut, — sollte das alles Zufall sein? Doch kann Terburg in seinem Verkehr mit Peñaranda in Münster den spanischen Hofstil kennen gelernt haben. Bekannt ist, wie die freien Holländer ihren früheren Tyrannen gern die hochfahrenden Allüren absahen.

Ein Zug der bei allen diesen Bildnissen sofort auffällt, ist der hohe Augenpunkt. Während Tizian saß, so stand Velazquez bei der Aufnahme. Deshalb sind die Linien des meist hellen Dielenbodens stark ansteigend, aber bei der geringen Ausführung perspektivisch nicht überzeugend. Die Figur scheint auf einem Dache, auf den Zehen zu stehen, zuweilen gar zu

[1]) Z. B. in dem kleinen Bildnis des Winterkönigs von Gonzales Coques in der Bridgewater Galerie (Nr. 155).

Philipp IV

schweben. Gleichwohl liegt das Gesicht, wie bei den Malern Venedigs, über dem Augenpunkt: wahrscheinlich stand der König auf einer Estrade. Die Venezianer hatten schon den niedrigen Horizont eingeführt, fast im Niveau der Füße, weil er der Figur Größe gibt, ohne daß sie freilich, in malerisch berechtigter Inkonsequenz, auch das Gesicht nach diesem tiefen Augenpunkt zeichneten, da es sonst zu stark verkürzt erscheinen würde[1]).

Diese Bildnisse geben eine deutliche Vorstellung der ersten Manier, ohne doch jenen Enthusiasmus recht begreiflich zu machen. Verständlicher wird er uns vor einem königlichen Porträt das nach England gekommen ist (in Dorchester House[2]), bei Sir George Lindsay Holford).

Es kann nur wenig später entstanden sein, als die besprochenen. Der junge König, bei dem schon der Keim des bigote zu sehen ist, erscheint vollständig equipiert wie zum Ausrücken ins Feld. In der Rechten den Marschallstab, die Linke am Gefäß des wagerecht stehenden Degens. Über den Ringpanzer, von dem nur ein Stückchen unter dem Hals hervorsieht, hat er einen gelben Lederkoller gezogen; dazu kommen braune Lederhandschuhe, lange Lederstiefel mit goldenen Sporen. Karmoisinrote Schärpe, mit goldgesticktem Saum, starrer Schleife; goldgestickte Ärmel und weite Kniehosen. Der hellgraue Filzhut mit Rebhuhnfedern, breitem faltigen Band und einer großen Perle liegt auf dem Tisch. Alle diese Details bestimmt, sachkundig und geistreich.

Wäre ein Soldatenkönig, ein „rey batallador" zu malen gewesen, der Künstler hätte keine passendere Figur erfinden können, als diese jugendlich frische, leichte Gestalt; er scheint im Begriff sich in den Sattel zu schwingen. In diesen Jahren

[1]) John Burnet, Practical hints on portrait painting. London 1860. 4°. S. 35 f. Der Maler Wilkie nannte Velazquez „Teniers on a large scale".

[2]) Gekauft nach Curtis (Nr. 107) von Nieuwenhuys, kann aber nicht das Bildnis der Sammlung von Alton Towers sein, wo der König nach Passavant (Kunstreise II. 118) einen Löwen zu seinen Füßen hatte. *Gilt jetzt allgemein nicht mehr als eigenhändig. Vielleicht eine Kopie von Carreño, vgl. Zeitschr. für bild. Kunst N. F. XXV, S. 72.*

sprach er immer davon, er wolle in den Krieg, nach Frankreich, den Fußstapfen Carls V folgend[1]), der Bruder sollte die Regierung übernehmen. Das Gesicht mit dem festen Seitenblick nicht ohne Geist. Es ist nicht der durch Geschäfte und Etikette gelangweilte Neuling auf dem Thron, sondern der Meister der „gineta". In dem Ganzen ist etwas soldatisch, echt hispanisch Steifes, das dort gewiß ebenso gefiel wie anderwärts Lebhaftigkeit und Huld.

Der Eindruck ist auch mehr malerisch. Auf dem Hintergrund von warmem tiefen Braun, springt die helle Figur, mit ihrem vielen Gelb, bereichert durch die roten und goldenen Zusätze, lebendig heraus. Das Gesicht mit seinen blassen, durch Schattenlinien scharf akzentuierten Formen hat den unbestritten hellsten Ton. Am stärksten tritt durch die um ihn gehäuften Schatten der rechte Arm mit dem Generalstab hervor. Die koloristische Haltung in gelblichem Ton ist in hohem Grade vornehm; sie ist fein berechnet auf das Blond des Kopfes. Trotz einiger noch nicht überwundenen Härte hat es etwas Tizianisches.

Als Bildnis ist es von allen königlichen vielleicht das interessanteste. Man sieht, der Künstler studiert seine Person noch mit dem vollen Ernst der Konzentration und dem Interesse eines ihm neuen Phänomens. Später wo er sie auswendig weiß, arbeitet er mehr auf eine gewisse Gesamtwirkung. Er nimmt sich ganz besonders zusammen, denn er muß darauf bedacht sein, die erweckte gute Meinung zu erhalten und gegen den Neid zu behaupten.

Das sehr komplizierte Kostüm gibt ihm mehr als sonst Gelegenheit sich als Maler zu zeigen. So ist dies wie wenige durch- und ausgeführte Bild wohl die vollkommenste Veranschaulichung seines damaligen Ideals vom Porträt.

Es ist fast drollig, zu beobachten wie dies feine Porträt des jungen Königs — mehr als eines für den ersten Madrider Stil charakteristisch — ebenso wie das ihm gleichartige des Olivares (wovon später) neuerdings wiederholt beanstandet

[1]) Il Rè fa del soldato, e dice voler seguir le pedate di Carlo Quinto. Fl. Atti 1623. Farnes. Archiv.

worden ist, ohne die Besorgnis, daß ein solches Urteil die Inkompetenz des Kritikers verraten könne. Es paßt eben nicht zu dem modernen Geschmack und den banalen Vorstellungen vom Velazquezstil.

Wenig später wird das Bildnis des zwei Jahre jüngern Bruders des Königs, des etwa zwanzigjährigen DON CARLOS gemalt sein (Abbildung 8, Prado 1188. 1,91 zu 1,03; geboren zu Madrid 14. September 1607). Er gleicht seinem Bruder, nur ist der Unterkiefer besser gerundet, die Augen kleiner. Die Züge machen einen von Rubens' Bildnis abweichenden Eindruck[1]), das freilich nur aus dem Stich des Peter de Jode bekannt ist: ein geistreiches Profil von scharfen Linien, dem Kaiser von allen seinen Nachkommen am ähnlichsten[2]).

Von diesem im fünfundzwanzigsten Lebensjahre verstorbenen Prinzen liest man, daß er, von den drei Brüdern der kräftigste, für klug, lebhaft, ja leidenschaftlich galt. Beim Tode des Erzherzogs Albrecht (1621) hatte man ihn nach Flandern schicken wollen, damit er sich an der Seite der Statthalterin-Witwe, als zukünftiger Nachfolger in die Verwaltung einlebe. Olivares hielt ihn fern von den Geschäften, ja er verhinderte seine Vermählung, weil er den Einfluß einer fremden Prinzessin fürchtete; Carlos wuchs auf ohne jeglichen Unterricht. Aus der Zeit des Bildes besitzen wir eine Schilderung Mocenigos. „Er ist so zurückhaltend im Gespräch und beobachtet eine solche Unterwürfigkeit gegen seinen Bruder, von dem er sich nie einen Schritt entfernt, daß man nicht weiß, was für Neigungen er haben mag. Dieselben Junker, welche dem König in der einen Woche aufwarten, dienen in der folgenden dem Infanten. Er speist mit S. Maj., folgt ihr überall hin, wie ein Schatten. Allein läßt er ihn nur, wenn der König die Konsulten durchsieht oder mit dem Grafen Herzog arbeitet. Kurz er lebt in immerwährender Gefangenschaft." So ist denn auch sein

[1]) *Die Bestimmung des Dargestellten auf Don Carlos wird von Loga angezweifelt.*

[2]) Diese Ähnlichkeit fiel auf. Es gibt ein gestochenes Bildnis in ganzer Figur aus dem Jahre 1622, den Hut in der Hand, sieht er auf zu einem Bild des Kaisers oben an der Wand, auf dem Tisch liegt ein Helm und ein Buch, auf dessen Schnitt steht: EPIT. CAR. V. (Bibl. nacional.)

Bildnis wie aus der Gußform des brüderlichen hervorgegangen. Nur ist es dunkler gehalten: auf rostbraunem Grund tritt die in reiche schwarzseidene Hoftracht gehüllte Gestalt und das bronzene Antlitz dämmerhaft hervor[1]). Glatt gewellte und gedrehte Haare, eine schön modellierte Rechte, eine Fingerspitze des Handschuhs lose fassend, die verhüllte Linke in den nach vorn offenen Hut greifend. Es ist ein Zug von Verachtung im Spiel der Muskeln um den Mund: sein „sosiego" verblüffte selbst italienische Diplomaten zuweilen[2]). Er starb im Juli 1632 an einem Fieber, das nach Zuan Corner einem Streit mit Olivares folgte. Ja man raunte sich noch schlimmeres zu[3]). Nach Capecelatro hatte er sterbend den König vor seinen „bösen Räten" gewarnt. —

Hier wäre wohl der passendste Platz für das Bildnis des JUNGEN CAVALIERS in München, Abbildung 9[4]). Denn wenn man jene königlichen Jünglinge im Gedächtnis hat, so möchte man diesen mit zur Familie rechnen, — wenn hier nicht kohlschwarze Farbe der Haare und funkelnde dunkelbraune Augen die rein kastilische Rasse bezeugten. Anzug, Frisur, Anstand — man sieht wie sich die Hofgesellschaft nach Philipps Modell umformte. Ja auch in den Zügen ist eine Ähnlichkeit unverkennbar, auf die er vielleicht stolz war. Der längliche Kopf, die langgebogene Nase, die der Schlagschatten noch zu vergrößern scheint, etwas vorstehende Unterlippe, das runde vortretende Kinn! Die Figur ist nur soweit ausgeführt, wie für den Eindruck unbedingt nötig war. Der rotbraune Grund dient ohne weiters für den

---

[1]) *Es ist früher entstanden als das Bildnis des Königs mit der Bittschrift, verwandt den Bildnissen aus dem Hause Villahermosa von 1624.*

[2]) Feci il complimento . . . con l'Infante Carlo e fu ricevuto bene, e con honore, per quanto comporta il gran sussiego di questi gran principi. Pellegrino Berlacchi, Vescovo di Modena, 4. April 1622.

[3]) Quevedo in der an Philipp IV gerichteten Glosse des Vaterunser, spricht von dem „grünen Kreuz", an dem er gestorben (en cruz verde padeció) und der lanceta. Es ist das Alcántarakreuz des Olivares gemeint.

[4]) Pinakothek 920. 0,89×0,68. Aus der Düsseldorfer Galerie. Schon in der ersten Ausgabe (II, 76) ward vermutet, daß er vor die erste italienische Reise gehöre.

Hintergrund, der nur unten etwas grau zugedeckt ist; in dem Lederhandschuh, der einen Hälfte der golilla, den Randschatten des Gesichts hat er sich mit ihm beholfen.

ELISABETH VON BOURBON

Von keiner der königlichen Damen aus der Zeit Philipps IV möchte man lieber ein gutes Bildnis haben, als von seiner ersten Gemahlin, der Tochter Heinrichs IV und der Maria von Medici. Ein edler reiner Charakter, Regentengaben und Regententugenden, die freilich nur spät und kurz zur Geltung kamen, erheben sie hoch über alle andern königlichen Damen jener Zeit[1]).

Elisabeth war zwei Jahre älter als ihr Gemahl, dem sie 1615 angetraut wurde; ihr eheliches Zusammenleben begann erst einige Jahre später. Die anmutige äußere Erscheinung der jungen Königin weckte in ihrer Jugend romantische Leidenschaften, später, zuletzt als Regentin, gewann sie die Verehrung der Nation. Dazwischen lagen lange Jahre der Vernachlässigung und Unterdrückung. Bekannt ist aus den Memoiren der Madame d'Aulnoy die abenteuerliche Schwärmerei, die ihr der geistreiche und durch seine satirischen Verse berüchtigte Graf von Villamediana widmete. Er erschien bei einem Carousel in einem mit neuen Realstücken besetzten Anzug und mit der Devise „Mis amores son reales"; er stiftete in seinem eigenen Palast eine Feuersbrunst an, um die Königin in seinen Armen retten zu können. Er hat diese Torheiten mit dem Leben bezahlt. Schon die achtzehnjährige nennt der mantuaner Orator eine Fürstin von hohem Geist (d'alti spiriti)[1]), und Bossuet in der Rede beim Tode ihrer Tochter Maria Theresia schildert sie als „die beste Königin und die am meisten beklagte auf dem spanischen Thron". Olivares, der ihren Einfluß auf den König

[1]) La mas bella,
la mas pura, mas fragrante
flor, la flor de lis, la reina
de las flores
Calderon, Casa con dos puertas I.

[1]) Depesche Bonattis vom 17 April 1621 im Archiv zu Mantua.

fürchtete, mit dem sie anfangs „in einem Wettstreit von Liebe und Eifersucht gelebt", hatte ihr nicht nur den politischen Einfluß, sondern auch das Herz ihres Gatten geraubt, dessen Sinnlichkeit er auf ungefährliche Frauenzimmer ablenkte. Ihr Unglück, an dem aber wohl der König selbst Schuld trug, war daß alle ihre Kinder, vier Töchter, bis zum Jahre 1629 wegstarben. Don Gaspar gab ihr seine bucklige Frau als Camarera mayor; sie wurde ihre Gefangenwärterin und zugleich Kupplerin für den Gemahl. Zwanzig Jahre hat sie mit viel Geduld und Selbstbeherrschung die Rücksichtslosigkeiten (indiscretezza) der Gräfin ertragen. Dieser Unhold übte einen solchen Druck auf ihre Bewegungen und Äußerungen, daß sie ein Gegenstand allgemeinen Mitleids wurde. Sie war unfreier als die geringste ihrer Dienerinnen. Ihre Gefühle als Französin wurden in roher Weise verletzt[1]). Und doch nahm sie am Schicksal des Landes den wärmsten Anteil, der nur verbittert wurde durch die Gewißheit den Monarchen besser beraten zu können als sein Minister.

Nur ein Bildnis Isabellas ist in Madrid und wie es scheint in Spanien zurückgeblieben, von diesem soll bei Gelegenheit der Reiterbilder die Rede sein[2]). Viele andere wurden ins Ausland zerstreut. Obwohl von verschiedenem Wert, zeigen sie eine gewisse Gleichförmigkeit, die auf eine Aufnahme zurückzugehen scheint. Am nächsten stehen dem Reiterbild zwei Exemplare, die ich, nach wiederholter Prüfung, nicht anstehe, den Originalwerken anzureihen. Sie sind sogar noch vertrauenswürdiger als jene viel später in ein fremdes Werk hin-

[1]) Una Reina, puesta en suma estrecheza y con ninguna libertad, y que apenas le pueda hablar un religioso. Novoa in Docum. inéd. 69, 113. — Ihr Beichtvater, ein Dominikaner, tröstete sie einmal nach einer Hiobspost mit den Worten, „che non sene pigliasse fastidio, perchè non ostante tutti questi successi, il Rê di Spagna non stimava quel di Francia con tutti i Francesi quanto un paio di scarpe vecchie". Die Königin schwieg; der Pfaffe wandte sich an eine ihrer Damen: Che le pare, non ho io detto bene? — „Padre mio, no, perchè S. M. della Regina è sorella del Re di Francia." — Oh, è vero, et certo che io non me n'ero ricordato. Bacio á V. S. le mani, e le prego dal Signor ogni contento!

[2]) *Ein zweites, Brustbild, in der Sammlung Traumann zu Madrid, von unbekannter Hand, der Kopf anscheinend von Velazquez überarbeitet.*

eingemalte Selbstwiederholung. In englischem Privatbesitz befindlich, sind sie wenig bekannt oder genau angesehen worden. Das eine, in ganzer Figur und in schwarzem Kleid, bei Mr. Huth in London (2,00 zu 1,12), stammt aus der spanischen Galerie des Louvre (Nr. 249, £ 300). Sie trägt einen Ring am kleinen Finger der Linken und hält einen zusammengefalteten weißen Fächer. Ein zartes helles Gesicht: sehr unspanisch ist der muntere, glückliche Blick der glänzenden braunen Augen, mit einem Anflug von Schalkhaftigkeit. Das andere, ein Brustbild, erhielt Richard Ford aus der Sammlung des Generals Meade; das Kleid ist von gelber Farbe mit dunklen Blumen.

Wer sich auf Bildnisse versteht, wird in diesen Gemälden die Arbeit nach dem Leben nicht verkennen, nicht so schnell freilich die Hand des Velazquez wiederfinden. Aber es wäre nicht das erstemal daß man sie in früheren Werken vermißte. Und dann, das Porträt einer Frau und Königin verlangte eine eigene Behandlung: wir kennen sonst kein Frauenbildnis aus seinem ersten Jahrzehnt am Hof. Man hat gesagt: Velazquez, der die Hände sonst in flüchtigster Skizzierung abfertigt, sollte er die Geduld gehabt haben für die Arbeit dieser glatten weißen Damenhände? Aber ähnliche finden sich an den eben besprochenen Bildnissen Philipps und denen seines Ministers! Der zerflossene weiße Mühlsteinkragen findet sich genau so auf dem Reiterbild. Am nächsten steht diesen echten Bildnissen die Figur in der Galerie von Christiansborg zu Kopenhagen[1]. Der schwarze Anzug bringt den feinen Wuchs zur Geltung.

Was man sonst noch sieht, sind Schulbilder, die zum Teil für befreundete Höfe als Geschenke bestimmt waren. Sie gehören zu den gleichgültigsten Porträts die seinen Namen tragen.

Als die Herzogin von Chevreuse sich ihr Bildnis für die Schwester in England ausbat, äußerte die Königin, sie liebe es nicht sich porträtieren zu lassen[2]. Ein Umstand, der vielleicht die Einförmigkeit und Leblosigkeit dieser Bilder erklärt. War

[1] Nr. 427, 81½ zu 49. Ähnlich ein kleiner Stich, bezeichnet: Franciscus Bolognus F. In den letzten Jahren zeigt sie der Stich von Villafranca (1645).

[2] Decia que non se dejaba retratar de buena gana. Memorial Histórico XIV, 275 (1637).

der Maler verdrießlich, dieselbe Aufnahme so oft wiederholen zu müssen? Woher aber ihre Abneigung? Die Auffassungsweise des spanischen Kammermalers wich vom französischen Geschmack erheblich ab.

Die große Figur in Hamptoncourt ist mit der des Königs nach England gekommen[1]). Hier steht sie vor einem mächtigen Säulenschaft; ein Hündchen bellt an ihr auf. Die Hände sind ihrer nicht würdig. Ähnlich ist ein neuerdings hervorgezogenes Kniestück in der Wiener Galerie, das urkundlich im Jahre 1632 von Velazquez mit dem des Königs als Geschenk des Hofs nach Wien expediert wurde. In diesen Exemplaren ist das Gesicht mehr oder weniger gealtert, der Ausdruck ernst und klug; zuweilen von freudloser Langeweile. Sie trägt meist ein silbergesticktes gestepptes Kleid mit Schneppenleib, mehrmals von braunem Holzton, glockenartig sich ausbreitend, die Füße verdeckend; Perlenhalsband mit vielen Schnüren. Wie heiter und reich erscheint dagegen die Tracht ihrer Stamm- und Namensverwandten, Elisabeth von Valois, der dritten Gemahlin Philipps II. Hatten die Grazien am Hof jenes strengen Despoten leichter Zutritt zum cuarto de la Reina als an diesem lebenslustigen?

Bekannt ist daß Rubens im Jahre 1628 in Madrid eine Aufnahme von ihr machte. Sie ist in mehreren, zum Teil eigenhändigen Wiederholungen verbreitet, das Original wahrscheinlich in der Wiener Galerie (873). Hier hält sie Fächer und Tuch. Das doppelte Perlenband reicht bis zur Taille, an dem Rubin in viereckiger Goldfassung ist eine große Perle befestigt. Aber dies von blühender Gesundheit strahlende Antlitz, mit junonischen, von geselliger Erregung trunkenen Augen, stark zurücktretendem spitzigen Kinn, ist eine Übertragung ihrer

[1]) I shall have the King and Queenes pictures for the Queene, schreibt Sir A. Hopton am 26. Juli 1638; Sainsbury, Rubens 353. Am 29. Oktober 1651 unter dem Commonwealth verkauft: „The now Queen of Spain at length", mit dem Porträt des Königs, für £ 40. Mrs. Jamesson nennt es „a very intelligent face, with an expression of consideration and decision". Companion to the private galleries of art in London. L. 1844 p. 307. Hamptoncourt, Nr. 90. 99 zu 58. Stirling besaß eine Miniatur; ein Stich danach auf dem Titel seiner Biographie des Velazquez.

Züge in Rubens' bekannten Typus, in der die Tochter Heinrichs IV kaum wiederzuerkennen ist: eine seiner dreistesten physiognomischen Umdichtungen.

OLIVARES

Gleich bei der Übersiedlung des Velazquez nach Madrid erscheint der Name des Ministers, ohne dessen Gunst seine nunmehrige Stellung am Hofe und in der Nähe des Monarchen nicht denkbar wäre. Da er fast nur für den König arbeitete, und der Minister alles was diesen und sein Haus betraf, bis auf die Kleiderordnung, persönlich überwachte und erfand, so wird man wohl bei allen erheblichen Vorfällen dieser Künstlergeschichte seine Hand vermuten dürfen. Im einzelnen weiß man wenig von beider Beziehungen. Des Toscaner Averardo de' Medici nennt Velazquez im Jahre 1629 seinen favorito[1]). Man darf glauben, daß der Künstler diesen sonst nur ungünstig beurteilten Mann als treuen und eifrigen Gönner und Freund kennen gelernt hat, und daß Don Gaspar in seinem jungen Landsmann nicht bloß den geistvollen Maler, der ja auch s e i n e Figur unsterblich gemacht hat, nicht bloß den geschmackvollen Berater bei eignen Projekten, sondern auch den redlichen Mann geschätzt hat. In Gunst und Haß extrem, hat er oft für seine Freunde mehr getan, als sie von ihm hofften[2]). Wie hätte der Maler auch jenen bangen entscheidenden Augenblick vergessen können, als ihn nach Ablegung seiner Probe vor dem Hof der Graf mit einem Worte allen Nebenbuhlern entrückte. Seine Dankbarkeit sollte sich einst unzweideutig bekunden.

Don Gaspar Guzman, geboren zu Rom 1587, war der zweite Sohn des Grafen Enrique, Gesandten bei Sixtus V, Vizekönigs von Sizilien und Neapel, und Alcaide (Schloßhauptmann) des Alcazar von Sevilla. Seine Mutter war eine Fonseca (Gräfin Monterey). Der Großvater Don Pedro, erster Graf von Olivares[3]), war einer der Generale Carls V. „Er ist zu Rom ge-

[1]) Brief an den Erzbischof von Pisa, 22 Sept. 1629 Medic. Archiv.
[2]) Se s' applica a favorire, fa più di quello che si pretende. M o c e n i g o.
[3]) Sein Bildnis von Pourbus in Wien — ein Mann von kraftvoll bedeutenden Zügen, strengem, herrischem Blick, stolzer Haltung.

boren, sagt Khevenhiller, sonst ist sein Vaterland Andalusien, und beim spanischen Hof erzogen worden, daher denn natura, patria et educatione abgeführt und arg genug sein soll"[1]). Don Gaspar wurde dem geistlichen Stand bestimmt, er war in Salamanca anfangs Lektor gewesen, hatte dann eine Commende des Calatrava-Ordens erhalten; — da starb sein älterer Bruder. Als nunmehriger Erbe des Majorats vertauschte er die „Toga der Schule" mit Mantel und Degen, heiratete seine Base, die alte verwachsene und häßliche Tochter des Vizekönigs von Peru, Inés de Zúñiga (1607) und zog nach Sevilla, um seinen Gütern nahe zu sein. Hier lebte er Jahre lang ganz den Neigungen, zu denen ihn Naturell und Vorbildung hinzogen. Der Alcazar Don Pedro des Grausamen wurde ein Sammelplatz der Gelehrten und Dichter; er galt für prachtliebend, verschwenderisch und ritterlich. Der Herzog von Lerma zog ihn 1615 nach Madrid und gab ihn dem Prinzen als gentilhombre de cámara. In der Folge hat er oft versucht, ihn im guten oder bösen wieder los zu werden. Langsam bahnte er sich den Weg zum Vertrauen. Als Philipp III starb, sah er seine Stunde gekommen[2]). Zuerst war er des jungen Königs Führer in dessen Erholungen. Die Geschäfte besorgte sein Oheim Gaspar de Zúñiga. Er suchte mit Erfolg zwischen König und Königin Unfrieden zu säen. Dann machte er rasch den Schritt von dem privado puro zu dem privado aguado, wie sie Alarcon in seinem Stück „Los pechos privilegiados" ergötzlich gegenüberstellt[3]). Philipp erhob ihn zum Herzog von San Lucar, daher der Name Conde Duque. Er hatte bereits die „Mitte des Lebenswegs" erreicht, ohne in Staatssachen hineingesehen zu haben. Man war in Madrid erstaunt, als verlautete, daß der lustigste Cavalier des Hofes angefangen habe, sich mit Politik zu befassen. „Olivares,

[1]) Khevenhiller, Annales Ferdinand. IX, 1255 (vom Jahre 1621).

[2]) Er soll zu seinem Vorgänger Uceda damals gesagt haben: Á esta hora todo es mío. — „¿Todo?" — Todo, sin faltar nada.

[3]) Der eine ist der, mit welchem der König bloß cosas de gusto verhandelt, der mezzano de' gusti; der „gewässerte" ist der Lastträger der Regierung:

— que es del peso del gobierno
un lustroso ganapan.

schreibt der Mantuaner Bonatti am 5. Juli 1621, ist mächtiger als je." Die unter Lerma üblichen Geschenke wurden streng verpönt; niemand bestritt, daß seine Hände rein seien[3]); dafür aber vertauschte er dessen verbindliche Manieren mit einem dort an solcher Stelle ungewöhnlichen hochfahrenden, herauspolternden (scabrosità), unhöflichen (malcriato) Benehmen auch gegen Personen von Stand, also daß er schon in diesem ersten Jahre den „allgemeinen Haß" auf sich lud, und laut seine Entfernung vom Hofe verlangt wurde. Wer hätte geahnt, daß noch volle zweiundzwanzig Jahre seiner Herrschaft bevorstanden! Über keinen Minister sind so viele Pasquille ausgeschüttet worden: „Jedermann wünschte seinen Tod"; ja man wünschte des Königs Tod (das mußte dieser selbst lesen), um den Minister los zu werden. Denn seit dem Ableben Zúñigas (im Oktober 1622) war er ohne Nebenbuhler. Schon im Frühjahr hatte er den Stempel (estampilla) der königlichen Namensunterschrift, daher leerte sich die Antecamara. Als einmal nur zwei Bittsteller erschienen waren und der König sein Befremden äußerte, führte ihn der Ayuda de cámara an ein Fenster und zeigte auf den Schwarm, der vor den Gemächern des Olivares ab- und zuströmte. Um dem jungen Mann einen niederschlagenden Eindruck vom Umfang der Regierungssorgen zu geben, erschien er oft belastet mit Schriftstücken, einen Haufen Memorialen im großen Filzhut (Rè de papelli!), aus Busen und Gürtel zog er Konsulten; wenn er ausfuhr, nahm er Bücher und Mappen mit Registern mit. Deshalb nannte man ihn „el espantajo de los Reyes". Wirklich gab er sich Mühe, das Versäumte nachzuholen. Er entsagte den Vergnügungen, seine Tafel wurde frugal, seine Einrichtung schlicht, er arbeitete Tag und Nacht, so daß man sich wunderte, wie er es vertrug; er erhob sich eine Stunde vor der Sonne. Oft empfing er die Gesandten im Bett, wenn er von den Geschäften ausruhte oder eine Purganz nahm. Philipp konnte nicht mehr ohne ihn sein, Don Gaspars erster Gang morgens war zu ihm; traf er ihn im Bett, so trug er ihm kniend das

[3]) Il quale è però noto di mani, et non piglia da chi si sia. 19. Nov. 1623. Depesche Attis im Farnes. Archiv.

Programm des Tages vor, ebenso kam er nach dem Essen und vor Schlafengehen. Für die Ausführung des Planes, den gekrönten Knaben (für den er eine schwärmerische Verehrung zeigte) vom Regieren abzulenken, war niemand vorbereiteter als dieser alte Bachiller von Salamanca, der auch in seinem dornenvollen Ministerleben lebhafte Beziehungen zu geistreichen Männern wie Quevedo und Gongora unterhielt. Zahlreiche Dedikationen führen seinen Namen, z. B. Lopes Circe, Argensolas Fortsetzung der Zuritaschen Annalen, der Petron von 1629. — Seine große Bibliothek brachte er in die Wohnung unter den Gemächern des Königs an der Westseite des Palastes; nach seinem Fall wurde sie in hundert großen Kisten weggeschafft. Die einzigen Geschenke, die man wagen konnte ihm anzubieten, waren Kunstwerke und Gemälde[1]). Die großen Dekorationsbilder des Rubens in seiner Kirche zu Loeches, jetzt in Grosvenor House, waren ein Geschenk des Königs.

Dies sind die Anfänge des Staatsmanns, von dem man gesagt hat, daß er die Monarchie um mehr Länder gebracht habe, als je ein Eroberer ihr gewonnen, — des Nebenbuhlers Richelieus, den er beneidete, fürchtete und vergebens zu stürzen trachtete, — des Günstlings, der seinen König beherrschte „nicht wie ein Minister, sondern als unbeschränkter Lenker aller Staatsgeschäfte" (Correr), — eines jener Schicksalsmenschen, wie sie abwärtsgehenden Staaten ihr böser Genius beschert. —

Die Bildnisse, welche Velazquez am Anfang und Ende seiner Laufbahn von ihm gemacht hat, gehören zu den ersten Charakterköpfen der Porträtmalerei.

Dieser Charakter war in hohem Grade labyrinthisch. Sein rasch fassender durchdringender Verstand, sein Mut und Eifer ist nie bezweifelt worden. In ihm hatte der von Carl V Spanien eingeimpfte Instinkt der Universalherrschaft noch einmal Gestalt gewonnen. Solche Ziele sind bei Menschen seines Tempe-

[1]) Crederei poi, per quanto io giudico, che non riuscisse difficile l'accertare il gusto del Conte Duca, col donargli alcuna pittura isquisita, che egli n'è assai vago, et è di natura che ama le blandizie. G. B. Ronchi an den Herzog von Modena, 15. Sept. 1630.

raments unzertrennlich von persönlichem Ehrgeiz. Doch glaubte er ohne Zweifel, nur für seinen König sich zu mühen, den er, vorausgreifend dem wozu er ihn zu machen sich getraute, El grande zu nennen gebot. Dazu bemerkte Baltasar Gracian: Viele haben den Beinamen des Großen, der Caesar und Alexander zukam, aber umsonst, denn ohne Taten ist das Wort nur ein Lufthauch (un poco de aire).

Wo irgend Händel auftauchten, eilte er sich einzumischen; die gänzliche Erschöpfung des Staatsschatzes, infolge des Niedergangs von Handel und Gewerbe, hat ihm nie Sorge gemacht. Aber er besaß kein politisches Temperament, und sein Unglück war wohl, daß er ohne staatsmännische Schule ans Ruder kam. Sein Kopf war bizarr und launenhaft, unberechenbar, borracho nennt ihn eine Satire: geblendet durch das Neue, ohne Takt in der Wahl seiner Räte. Er setzte sich beim Beginn eines Unternehmens über die Schwierigkeiten weg, und verlor die Haltung bei Mißerfolgen, die er solange als es anging nicht glauben wollte. Er weinte dann: der König selbst mußte ihn trösten. Das alles unbeschadet einer blinden und tauben Hartnäckigkeit, mit der er auf falschem Wege, unter drohenden Vorzeichen fortschritt. Er besaß eine originelle, im Geschmack der Zeit starkgefärbte, bald sarkastische, bald zelotische, nicht uninteressante Beredsamkeit, und liebte sich reden zu hören, aber die Heftigkeit seiner Ergüsse wies auf überreizte Nerven. Was half ihm sein Mißtrauen gegen alle Menschen, seine machiavellistische Unbedenklichkeit in der Wahl der Mittel, wenn er seine Leidenschaften verriet! Ein Wort reichte hin, um vor dem Gesandten dessen Fürsten, Nation, Minister mit Schmähungen und Drohungen zu überhäufen. Er war empfindlich, und verstand keinen Scherz; devot nicht bloß, sondern melancholisch und abergläubisch. Er sprach von der Welt und ihrer Größe wie ein Kapuziner und hatte in seinem Zimmer eine Bahre, in die er zuweilen einstieg, unter den Klängen eines De profundis. Ich beneide, rief er, das Los des niedrigsten Palastkehrers (barrendero). Man glaubt in seinem Wesen die geistlichen Anfänge durchscheinen zu sehn: es ist etwas Pfäffisches in dem Hang zu

indirekten Mitteln und zur Kabale, in der glühenden Herrschsucht und Rachsucht, in seinen weitschweifigen Abkanzlungen. Vor Blutvergießen zeigte er Scheu. Am Ende hätte er doch Erfolg gehabt, wenn seine Politik von der Unterströmung der Zeit getragen gewesen wäre. Aber sie traf zusammen mit der unaufhaltsamen Rückbewegung Spaniens von seiner vorübergehenden Weltmachtstellung zu den natürlichen Grenzen, die es im Mittelalter besessen. —

Im Museum zu Madrid befindet sich nur ein Bildnis des Conde Duque von des Meisters Hand, das der späteren Zeit seines Lebens angehört. Aber sollte er ihm im Lauf von zweiundzwanzig Jahren nur einmal gesessen haben? Außer dem etwas eitlen Original selbst, werden nicht die Großen des Hofs, auswärtige Fürsten Bildnisse des furchtbaren Mannes erbeten haben? Ebenso begreiflich ist freilich, daß sie nach seinem Sturz verschwanden. Wer mochte den finstren Kopf nun noch um sich sehen. In der Tat sind im Ausland außer zahlreichen gleichzeitigen Atelierbildern und Kopien noch einige Originale nachweisbar, auch gibt es Kupferstiche nach verschollenen Originalen des Velazquez.

Diese Gemälde und Stiche zerfallen in zwei Gruppen. Die einen, wenig zahlreich, stellen ihn dar von der Mitte der dreißig bis zum vierzigsten Jahre, sie sind im ersten Stil des Meisters. Ein prachtvoller Kopf von starken aber nicht unedlen Zügen, hinter denen man eher einen Kondottiere des Dreißigjährigen Kriegs, als den red- und schreibseligen Intriganten der hohen Politik und Intendanten der menus plaisirs S. M. vermuten würde.

So möchte man sich den glorreichen Ahnherrn Guzman[1]) el Bueno vorstellen, dessen Züge vielleicht in diesem seinem unkrigerischen Nachkommen wieder aufgelebt waren. „Er ist von Person ansehnlich, sagt Khevenhiller, und sieht einem römischen Kaiser gleich." Es sind darin noch Spuren jenes von Voiture geschilderten „großen schöngewachsenen Kavaliers, des galantesten Mannes am Hof und des besten Reiters in ganz Spanien".

[1]) Es ist der altdeutsche Name Guotman, Cuodman, Godman.

Im Aufgang seiner Macht zeigt ihn das Bildnis, das früher in Dorchester House hing[1]) (2,16 zu 1,30); wahrscheinlich aus der Sammlung des Hauses Altamira, das den Herzogtitel von San Lucar erbte. Es ist das bedeutendste Bildnis in dem frühen Stil, und weil man diesen nicht kennt, hat man es bezweifelt[2]). Die mit Schärfe beobachteten und mit Feinheit ausgedrückten Eigenheiten der Figur und des Kopfes, die Exaktheit, mit der das von dem Minister und dem Maler gemeinsam ausgearbeitete Ganze von Attitüde, Kostüm und Insignien wiedergegeben ist, machen die Figur zu einem Kompendium der Biographie, gemalt wie die Charakteristik eines venezianischen Gesandten.

Dies vorzügliche Werk scheint als Gegenstück zu dem Bilde des Königs (Abbildung 7) gemalt; vielleicht waren beide für den Grafen bestimmt; deshalb mußte er das des Günstlings für Seine Majestät wiederholen. Diese fast ganz genaue, und vollkommen ebenbürtige Wiederholung (wenn das Verhältnis nicht umgekehrt ist) befindet sich ebenfalls in England, bei Mr. Huth. Es fehlt das Stück roten Vorhangs in der Ecke, und der Ring an der rechten Hand[3]).

Auf hellgrauem Grund steht der stattliche Mann stark nach links gewandt, ganz in schwarz, den durchdringenden Seitenblick auf den Betrachter gerichtet. Über der hohen Stirn, mit ihren stark ausgeprägten Höckern (besonders dem mittlern), sitzt bereits die Perücke. Abwärtsgekrümmte Nase, schmale etwas eingezogene Oberlippe, vortretendes Kinn (entsprechend dem hohen starken Hinterkopf), kurzer viereckig geschnittener Bart. Der etwas müde Blick ist ernst, im Einklang mit dem langen und breiten schwarzen Mantel, der elegant lose über der linken Schulter hängt und die Figur fast ganz frei läßt. Die starke rechte Hand stützt sich auf den Tisch mit rotsamt-

[1]) *Jetzt im Museum der Hispanic Society of America, New York.*

[2]) Auf der Versteigerung des Col. Hugh. Baillie 1858 erreichte es 598 £ 10 s., auf der Mr. Charles Scarisbricks (Mai 1861) nur 262 £ 10 s. 85" zu 51". Curtis Nr. 171 Exhibition of Old Masters 1887. In der Ecke unten links steht El Conde Duque.

[3]) Dies Gemälde war aus einer Madrider Sammlung in die spanische Galerie Louis Philipps gekommen, und wurde 1865 für 325 £ 10 s. von Henry Farrar gekauft. Die Figur hat dieselbe Größe, aber die Leinwand ist kleiner (2,00 zu 1,09

ner Decke; sie faßt eine grad emporstehende Reitgerte, das Abzeichen des Oberstallmeisters (Caballerizo mayor). Dies einflußreichste Hofamt, das einst Ruy Gomez und Lerma besessen, war der Schlüssel zur Beherrschung und Bewachung des Monarchen. Er scheint seines Winkes gewärtig, aber er weiß auch: Todo es mío. Die Linke, breit und schwerfällig, liegt an dem vom Mantel verdeckten Degenkorb. Auch der Degen ist unsichtbar, macht sich aber in der Silhouette des Mantels bemerklich, den er hinten emporstößt. Aus dem Gürtel sieht der goldene Kammerherrnschlüssel hervor. Ein mit vergoldeten Blättern besetztes Bandelier geht über die Brust; auf Wams und Mantel ist das grüne Kreuz des Alcántaraordens genäht. Auf dem Tisch liegt der Hut mit Juwelenagraffe und der Kommandostab. Die großzügige Zeichnung ist sicher und leicht: der Strich bei dünnem Impasto breit und verschmolzen, die Modellierung durch helle Schatten erzielt, der Ton hellgrau mit Stich ins gelbe.

Das Bildnis ist in der Tat ein vielsagendes Pendant zu dem seines Philipp: der blutjunge, unwissende, wohlmeinende, nur auf Sport, Repräsentation und Damen bedachte Fant, und der mit allen Hunden gehetzte alte Fuchs. Den Beifall den es fand, beweisen die noch vorhandenen Wiederholungen[1]). Noch früher, denn die Perücke fehlt, ist das Original des prächtigen Stichs von Paul Pontius, zu dem Rubens, vor seiner spanischen Reise, die emblematische Umrahmung entwarf[2]). Die dem Stecher gelieferte Grisaille befand sich neuerdings der Hamilton-Galerie[3]). In den ersten Abdrücken reicht der Kinnbart nur bis zur golilla. Die Haare sind dünn und auf dem

[1]) Eine Replik kam aus der Sammlung König Wilhelms von Holland in die Ermitage (Nr. 421). Sie ist später, aber auf unser Bild gebaut; das Antlitz wurde zeitgemäß verändert. In dem schielend ausgefallenen Zug der Verbindlichkeit, in dem faltigen Leder der Hände, in dem verworrenen Fall der Tischdecke und im Ton erkennt man die Hand eines Gehilfen.

[2]) Ex Archetypo Velazquez — P. P. Rubenius ornavit et Delineavit — Paul. Pontius Sculp.

[3]) *Später, bis 1921, in der Sammlung Cardon zu Brüssel. Die Grisaille des Rubens entstand 1625—26. Die von Velazquez gelieferte Vorlage hängt nahe zusammen mit dem weiter unten erwähnten Villahermosa-Bildnis.*

Scheitel durchscheinend. Er trägt eine Rüstung mit karmoisinroter Schärpe. Die Zeichnung ist von Pontius fein wiedergegeben, aber in dem Glanz der Gesichtsflächen und dem lebhaften Blick erkennt man die Schule des Rubens. Nach den lateinischen Versen sollte man darin zugleich den tiefen, ernsten, redlichen Staatsmann und den geistreichen Redner verehren[1]).

Auf dem Sockel mit dem Distichon des Caspar Gevartius, an dessen Seiten zwei geflügelte Knaben mit den Emblemen der Minerva und des Herkules sitzen, steht die Basis mit dem Wappen, und darüber das Bildnis in einfachem elliptischen Rahmen von Perlschnüren, den Palmzweige umschlingen, nebst Fackeln und Posaunen. Darüber eine Symbolgruppe, Ziele andeutend die hinter dieser frons serena sich verbargen: der Erdglobus, bekrönt vom beschwingten Lorbeerkranz, und darüber der Abendstern von der Schlange eingeschlossen: die Weltherrschaft Hesperiens bis ans Ende der Tage, die aber, wie die Olive verheißt, zugleich der Weltfriede ist[2]).

Olivares hatte krumme Schultern, und wenn man dem Stich von Pedro Perret in einer ihm gewidmeten Beschreibung von Konstantinopel Vertrauen schenken darf, so entsprach seine Figur keineswegs Voitures Schilderung[3]). Die Toilettenkünste des Malers haben dies verschleiert[4]).

Die barocke und rätselhafte Figur im Palast des Herzogs

[1] Elucet vultu Probitas, frontique serenae
Pondus adest: mixta stat gravitate Lepor etc.

[2] Dies Blatt ist in verkleinertem Maßstab von Cornelius Galle d. J. nachgestochen worden, von der andern Seite, die Engel sind weggelassen und bloß die von ihnen gehaltenen Embleme geblieben. Ebenso ist nach Pontius' Stich das Blatt von Matthäus Merian gearbeitet, welches die dem Minister gewidmete Frankfurter Ausgabe des Petron ziert. Nach dem Jahr 1629 dieser Ausgabe (Extrema editio ex musaeo D. Josephi Gonsali de Salas) ist Pontius' Stich vor Rubens' Reise nach Madrid (1628) gemacht. Auch würde Rubens, wenn dort der Plan des Stichs entstanden wäre, gewiß selbst den Grafen aufgenommen haben. Später war auch die Frisur anders: wie in dem Stich von P. de Jode, wo er fast grade so aussieht, aber bereits die Perücke trägt. Hier hält er in der Linken eine Depesche.

[3] Extremos y grandezas de Constantinopla. Compuesto per Rabi Moyssen Almosnino Hebreo. Traducido p. Jacob Causino. Madrid 1638. Er spießt eine Chimäre. „Cor meum, vigilat."

[4] Beschrieben von Curtis Nr. 173

von Villahermosa zu Madrid, angeblich des jungen Olivares, diese unfreiwillige Karikatur, ist nicht von Velazquez[1]). Dagegen erinnert das dortige Bildnis des greisen D. DIEGO CORRAL (Abbildung 10), mit strengem, altersmattem Blick, in langem weiten Mantel, an den Holfordschen Olivares.

Zu den ersten Aufnahmen, die Velazquez in Madrid machte, gehört auch das Bildnis Carl Stuarts, Prinzen von Wales, der im Jahre seiner Übersiedlung jene romantische Brautfahrt unternommen hatte. Der Prinz saß ihm erst kurz vor seiner Abreise; es kam nur zu einer Skizze, die er mit einem Geschenk von hundert Escudos belohnte; auch soll er dem Maler „besondere Beweise von Zuneigung" gegeben haben. Diese Skizze wird in keinem Inventar erwähnt; vor einigen Jahren hat ein Engländer mit einer vermeintlichen Wiederentdeckung Staub aufgewirbelt. Für den spanischen Hof war dieser Aufenthalt des kunstbegabten und kunstverständigen Prinzen nicht ohne Folgen: sein Enthusiasmus für Gemälde, besonders Venezianer, mag des jungen Königs Aufmerksamkeit auf den Wert der eignen, ererbten Schätze geschärft haben. Als er im Jagdschloß Pardo das berühmte Bild der Antiope von Tizian sah, die „Venus des Pardo" mit der herrlichen Alpenlandschaft, sprach er davon in Ausdrücken, die den König nach den Vorschriften spanischer Courtoisie verpflichteten, es ihm zum Geschenk zu machen. Er befahl durch ein „Dekret" vom 11. Juni dem Marques de Flores Dávila, das Bild dem Baltasar Gerbier, Maler des Admirals von England zuzustellen, „weil er gehört habe, der Prinz finde Geschmack daran"[2]). Der Marques fertigte jedoch den Befehl an den Conserge des Pardo, Carlos Balduin, erst drei Wochen später aus (1. Juli). Dieses Bild gehörte zu den höchstgeschätzten; als einst Phi-

[1]) Die Farbe erweckte mir Bedenken. Erste Ausg. II, 81. Beruete, der eine Abbildung gibt, hält es für eigenhändig. *Die Eigenhändigkeit ist inzwischen gesichert; es wurde mit dem S. 211, Anm. 1 erwähnten Bildnis des Königs (im Metropolitan Museum zu New York) 1624 gemalt und bezahlt.*

[2]) Su Mgd . . . . . me manda que será bien se entregue luege á Balthasar Gervier, pintor del Almirante de Inglaterra, la pintura de la Venus que está en esta casa, de la cual habia entendido tenia gusto el Principe de Gales etc. Villaamil.

lipp III die Nachricht vom Brande des Schlosses erhielt, in dem die besten Bilder, besonders die Bildnisgalerie Philipps II untergingen, war seine erste Frage nach diesem Tizian gewesen; er sagte: „das ist ein Trost, denn das übrige wird man wieder machen"[1]).

Nach dem Katalog der Gemäldesammlung Carls I von Bathoe, hatte er von Spanien noch mitgebracht: ein Mädchen im Pelzmantel, das in die Sammlung Crozat und von da in die Ermitage kam, Johannes den Täufer mit dem Rohrkreuz, vorwärts zeigend, und das Bildnis Carls V mit der irischen Dogge. Dies hat der spanische Gesandte später aus seinem Nachlaß zurückgekauft. Nach Carducho aber hatte ihm der König auch mehrere der Mythologien aus dem Tiziangemach hinter dem „Kaisergarten" zum Geschenk gemacht; der Hofmaler sah die beiden Dianenbäder, die Danae und die Europa „mit dem übrigen" bereits eingepackt (encajados). Er ist abgereist ohne sie mitzunehmen, vielleicht weil sein Entschluß, die Heirat aufzugeben, schon gereift war. Jedoch scheint noch sechs Jahre später Sir Francis Cottington Versuche angestellt zu haben, die Bilder loszumachen[2]).

Diese Geschenke und Ankäufe sind der Anfang dessen, was die erste Tiziansammlung Europas werden sollte. Fünf Jahre später wurde die Gonzaga-Galerie in Mantua erworben. Wo er die Originale nicht bekommen konnte, ließ er kopieren; durch den zu diesem Zwecke von ihm besoldeten Michel Cross im Palast zu Madrid und im Escorial, und durch den Miniaturmaler Peter Oliver. Kopien waren übrigens schon damals in Madrid leicht zu haben; der Graf Harrach, als er in Begleitung Carreños den Alcazar sieht, findet dort einen Maler, der solche im Vorrat verfertigt, er kauft von ihm vier Guidos und zwei kleine Correggios[3]).

[1]) „Basta, que lo demas se volverá a hacer." Carducho a. a. O. 351. Ein königliches Wort, das an den Konsul Mummius erinnert.

[2]) I wyll inquire for thos picturs of the Conde de Benavente, & indever to gett allso the of Titian, wch I left in ye Palace ye 1st time. Cottington an Endymion Porter 2. Nov. 1629. Sainsbury, Rubens 293.

[3]) Tagebuch vom 4. März 1625.

ITALIENISCHE HOFMALER

In diesen Jahren malte Velazquez sein erstes Historienbild, eine Episode aus der letzten Vergangenheit. Das Bild, als teilweise allegorisch ein Unikum, ist verloren gegangen. Aber die Umstände seiner Entstehung werfen interessante Schlaglichter auf Zustände und Bestrebungen der dortigen Künstlerwelt und seine Stellung zu ihr. Er konnte von Glück sagen, eine ehrenvolle Stellung war ihm zugefallen; aber er hatte auch einen Boden betreten, wo Erfolge, äußerliche oder reelle, Wirkungen nach sich ziehen die daran erinnern, daß man eben am Hofe ist. Ein Schriftsteller der Zeit versichert uns, es gebe in Madrid so viele glänzende Talente und kühne Farbenkünstler, daß man mit ihnen ganze Städte ja Reiche versorgen könne. Abwägung der Verdienste Lebender und Verstorbener war ein beliebter Unterhaltungsstoff ausgewählter Kreise; die wenigen, denen es glückte aufzusteigen, konnten also auf scharfe Kritik gefaßt sein. Empfindliche Klassifikationen sind auch Velazquez nicht erspart geblieben.

An der Spitze der Madrider Malergemeinde standen die letzten Ausläufer der Künstlerkolonie des Escorial, die man unter dem vorigen Könige noch zahlreich versammelt sah bei der Ausmalung des Lustschlosses Pardo. Es waren drei Italiener, die mit dem vielerstrebten, aber spärlich dotierten Titel Hofmaler (pintor del rey) geschmückt waren. Velazquez fand im Jahre 1623 als Kollegen außer Gonzalez, die zwei Italiener Vicencio Carducho und Eugenio Caxesi. Carducho war in Florenz geboren, aber mit seinem viel ältern Bruder Bartolomé ganz jung nach Spanien gekommen; der andere war der Sohn eines Aretiners, aber zu Madrid im Jahre 1577 geboren. Nach dem Tode jenes Gonzalez war ein dritter (gegen 1615) herübergekommen, Angelo Nardi, der seine Ausbildung ganz in Italien empfangen hatte. Velazquez hatte also drei Künstler toskanischer Herkunft neben sich, Männer, die sich, wenn auch der eine Italien nie gesehen hatte, als Italiener fühlten, eng befreundet waren, viele Arbeiten gemeinsam ausgeführt hatten, und von dem angeborenen genio ihrer Nation

überzeugt waren. In Wissen, Gewandtheit, Fruchtbarkeit konnte auch niemand gegen sie aufkommen. Ihre Arbeiten in den reichsten und vornehmsten Heiligtümern, dem Sagrario von Toledo, in Guadalupe und manchen Stiftungen reicher Kirchenfürsten geben Zeugnis von ihrem Ansehen. Sie sind auch schriftstellerisch, teils in Originalwerken, teils als Übersetzer italienischer Grundbücher für die Hebung dortiger Kunsterziehung tätig gewesen. Und sie hatten sich mit angeerbter Geschmeidigkeit — wie jeder tun muß der sich dort halten will — dem spanischen Wesen angepaßt. Aus ihren Gemälden würde man nicht sogleich Italiener erraten. Obwohl ferner ihr Sprecher jene Escorialzeit die Epoche nennt, „wo die wahre Kenntnis und Schätzung der Kunst in Spanien eingeführt wurde", und obwohl zwei von ihnen enge Verwandtschaftsbande mit den Malern Philipps II verknüpften, so hat ihr Stil doch mit jenen Eskorialmeistern Pellegrino Tibaldi, Zuccari, Cambiasi nichts gemein. Dem Wechsel der Zeiten konnten sie sich nicht entziehen, obwohl sie die Gegenwart als Verfallzeit betrachteten. Vincencio Carduchos Gemälde haben mit denen seines Bruders Bartolommeo wenig Ähnlichkeit: sie stehen zu ihnen etwa in dem Verhältnis wie die des Cristofano Allori zu denen seines Vaters Alessandro. Weder das starke Stilgefühl jener von ihm gepriesenen Manieristen mit ihren Kontraposten und Idealformen, noch die Gelehrtheit und Gewaltigkeit der Zeichnung, noch die helle, kalte, schillernde Färbung wird man bei ihnen finden. Wohl aber sieht man sie, dem spanischen Geschmack nachgebend, sich gelegentlich dem volkstümlichen Individualismus, der Ausführlichkeit in Nebendingen, den bald phantastischen bald realistischen Farben und Lichteffekten anschließen, *sie* dachten vielleicht, dazu herablassen.

Eugenio Caxesis Vater war jener Patrizio, den der spanische Gesandte Requesens in Rom nebst Romulo Cincinnato für Philipp II angeworben hatte (1567), der Übersetzer von Vignolas „Fünf Ordnungen" (1593). Eugens Mutter aber war eine Spanierin, Casilda de Fuentes, Tochter des Juan Manzano, Zimmermeister des Escorial. In seinen Gemälden be-

merkt man breite Licht- und Schattenmassen mit Zurücksetzung der Mitteltöne und Lokalfarben, Nationaltypen und eine düstere grandeza. Nach seinen Gemälden der Passion in der Hauptkirche zu Alcalá würde man ihn zu den *tenebrosi* zählen. Seine Madonna ist eine Kastilierin mit starken Brauen und kleinen schwarzen Augen (Museum des Prado 698). In Madrid, in der Kirche S. Antonio de los Portugueses sieht man noch seine heilige Elisabeth und Engracia, zwei klösterlich strenge, aber königliche Gestalten, ihre Legende in geistreichen Skizzen des Hintergrundes. Sein (untergegangener) Agamemnon im Salon nuevo des Palastes wurde auf tausend Dukaten taxiert (von denen er nichts erhielt)[1]. In einem Gemälde aus der Geschichte der Gegenwart nähert er sich der Art des Velazquez, dem er damals als Nebenbuhler entgegentrat.

Der Florentiner Angelo Nardi hatte sich nach den Grundsätzen der Bologneser Akademie an den Venezianern gebildet; er brachte einen Zug der Gegenwart in die Schule[2]. Einen Begriff von seinem Können gibt der Gemäldezyklus in der von Juan B[a]. Monegro erbauten Rundkirche der Bernhardinerinnen zu Alcalá, die er für ihren Gründer, den Kardinal Erzbischof von Toledo, D. Bernardo de Sandoval y Roxas (gestorben 1618) unternommen hatte und nach seiner Unterschrift 1621 vollendete. Das Werk fand solchen Beifall, daß er sofort ähnliche ja noch umfassendere Aufträge von hohen Geistlichen erhielt[3].

Dort in Alcalá malte er sieben große Altarbilder und zwei für die Seitenwände der Capilla mayor. Da sieht man einen Künstler, der sich alle Darstellungsmittel der Italiener nach dem Rezept der Carracci zu eigen gemacht hat. Die gelehrte Zeichnung der römischen Schule verschmilzt mit den male-

[1]) Junta de obras y bosques, Bericht vom 28. Febr. 1631 (Simancas).

[2]) Nach einer Supplik vom 4. Januar 1631 war er damals fünfzehn Jahre in Spanien, mit Arbeiten für die königlichen Schlösser beschäftigt (ebenda); er muß also um 1615 herübergekommen sein.

[3]) *Vgl. Sanchez Cantón, Boletin de la Sociedad Española de Excursiones 1915, 58 ff., mit Abbildungen.*

rischen Effekten der Norditaliener, dem starken Helldunkel und den kühnen Verkürzungen Tintorettos, der Pracht der Farben und Kostüme Paolos. Sein jugendlich schöner S. Sebastian, ein gewaltiger gekreuzigter Petrus ragen unter vielen Akten ähnlicher Art hervor. Sein hl. Laurentius, die Asunta sind voll von Studien Tizians. Wechsel in der Erfindung, Lebhaftigkeit der Erzählung, starke Bewegungsmotive (das springende Pferd mehrmals) geben diesen Gemälden Interesse. Vor allem bediente er sich mit Glück des Helldunkels zur Markierung der Pläne, zur Hervordrängung oder Zurückschiebung der Hauptfiguren; zu Nachtstücken und Glorien, die ein wohlberechnetes Oberlicht auf die Hauptgruppe herabsenden.

Der Erfolg dieses Werkes mag Philipp IV bestimmt haben, ihn zum Hofmaler zu ernennen (am 30. Mai 1625), zunächst ohne Gehalt. Denn er wollte die Saläre seiner Maler in Zukunft eingehen lassen und nur ihre Arbeiten einzeln bezahlen. Aber im Jahre 1631 schuldete ihm der Hof bereits 22536 Realen! Dem König war seine Erfahrung willkommen für die Bestimmung der ihm von Italien geschickten Gemälde.

Der dritte und bedeutendste unter den „Malern des Königs" (seit 1609 war Vicencio Carducho, ein geborener Florentiner, dessen Bruder Bartolomé dem Zuccaro an der Kuppel des Florentiner Doms geholfen hatte. Seine wenigen hinterlassenen Gemälde (z. B. das Abendmahl und die Kreuzabnahme im Museum) sind von allen Werken dieser Eskorialmaler die reinsten und gewissenhaftesten, sie zeigen im Kolorit noch Nachklänge des Andrea del Sarto.

Vicencio, den man den Universalerben seiner Kunst nannte, hatte ganz die Konstitution der großen italienischen Praktiker, ihre Beweglichkeit und Anpassungsfähigkeit, ihre erstaunliche Arbeitskraft. Seine Bilder sind, was Zahl und Flächenraum betrifft, von keinem Spanier erreicht worden. Als guter Lehrer konnte er für die Ausführung so umfassender Werke zahlreiche Schüler heranziehen. Sein Geschick mit der Feder zeigt die Schrift über die Malerei. Hier tritt er uns entgegen als ein ernster Mann, mit strengen Prinzipien und hohen Be-

griffen von der Würde der Kunst. Aber ihm fehlte die große Persönlichkeit die ein Künstler dieses Bekenntnisses haben muß. Der Ausdruck ist zuweilen fade, die Aktion theatralisch, der Affekt gezwungen. Sein Bildnis, das Sir W. Stirling besaß, ebenso wie das nach einer anderen Aufnahme für sein Buch in Kupfer gestochene, zeigt einen Langkopf mit hoher Stirn, von fast asketischem Ernst, schwere starkknochige Hände. Seinen Gemälden, besonders den frühsten (hl. Franziskus in Valladolid 1606, Predigt des Täufers in der Akademie 1610) merkt man es an, daß er in Valladolid als Theatermaler begonnen hatte. In den Gemälden des Retablo von Guadalupe hat er starke Beleuchtungseffekte, in den Geschichten des hl. Juan de Mata (Galerie D. Sebastians) dagegen die farbenheitre Art der zweiten florentinischen Schule. Methodisch ist er darauf ausgegangen für die Lieblingsstoffe spanischer Devotion die seinem Publikum sympathische Darstellung zu finden. Diese klösterlichen Gestalten in den geflickten Kutten, mit ihren erregten Gebärden und verzückten Blicken; die in irisierenden Lichtbahnen gaukelnden blonden, etwas süßlichen Engelkinder und die huldreiche etwas gezierte Madonna, sind talentvolle, aber ohne echte Salbung unternommene Versuche dessen, was später Murillo erreichen sollte. Doch meinte von seiner Erscheinung der hl. Jungfrau (im Leben des hl. Bruno), Sir W. Stirling: „wenige Kastilier hätten ihre zarte und sinnige Schönheit erreicht“[1]).

Gerade um die Zeit, wo er in unsere Erzählung eintritt, hatte er den bedeutendsten Auftrag seines Lebens übernommen: die vierundfünfzig Karthäusergeschichten in Ölgemälden größten Formats für den Kreuzgang der Cartuja von Paular. Sie wurden bei der Exklaustration gerettet durch Überführung in das Nationalmuseum von S. Trinidad zu Madrid; einige der besten waren auch nach dessen Auflösung noch in der oberen Galerie des Ministerio del formento zu sehen[2]). Für diese Ar-

[1]) W. Stirling, Annals of the Artists of Spain I, 423.

[2]) *Jetzt in verschiedenen spanischen Kirchen und Galerien verstreut. Vgl. Boletin de la Sociedad Española de Excursiones 1921, 153 ff., und Arte Español 1921, 266 ff.*

heit erhielt er in vier jährlichen Quoten (1628—32) sechstausend Dukaten. Außer den Kreidezeichnungen auf blauem Papier, mit Weiß gehöht, hat er auch Farbenskizzen dazu gemacht. In der schottischen Nationalgalerie zu Edinburgh sah man unter dem Namen des Velazquez den „Traum des Papstes", ein geistreiches Bildchen, das mehr von ihm verspricht, als die ausgeführten Gemälde halten. Die reichen roten Tinten des Vordergrundes mit dem päpstlichen Zelte, die tiefgesättigte reizende Landschaft dahinter — alles von Silberschimmer durchwoben — geben ein Ganzes, das jene Benennung erklärlich macht.

Liest man Carduchos Buch, so erwartet man ein Werk von strengem Stil, etwas wie Le Sueur, mit dem nicht bloß Sir W. Stirling, sondern selbst Franzosen die Gemälde von Paular zu deren Vorteil verglichen haben! Das Gegenteil ist der Fall. Das spanische Wesen war selbst einem so theoretischen Kopf wie Vicencio zu mächtig. Zwar die Komposition zeigt viel Kunst, die weißen Kutten der hohen Mönchsgestalten sind trefflich durchstudiert. Aber das am meisten Bemerkenswerte an diesen Bildern ist gerade das, was er in der Theorie herabsetzt: die episch-farbenreiche Fülle in Erzählung und Beiwerk; der Reichtum der Szenerie in luftiger Architektur, weiten, reichstaffierten kastilischen Veduten, Kloster- und Bauerntypen. Er schwelgt in den gemütlichen, schwärmerischen, gräßlichen Motiven der Karthäuserlegende. Der verdammte Raymund ist eine Szene von Hofmannscher Grausigkeit.

Carducho hatte sogar, um den spanischen Klosterstil loszubekommen, eine Reise nach Valencia gemacht, um Ribaltas Werke kennen zu lernen, und eine zweite Reise nach Granada, wo der Karthäuser Juan Sanchez Cotan (gest. 1627), einst Genosse von Paular, dieselben Geschichten in dem heiligen Hause vor dem Tore von Elvira gemalt hatte.

DIE DISCURSOS DES CARDUCHO

Diese drei Toskaner nun, in Madrid hochangesehen, überall gerufen wo man Sachen erster Güte haben wollte, sahen plötzlich einen jungen Mann aus der Provinz neben sich, beschenkt

mit Hofämtern und Renten, begünstigt wie keiner seit Philipps II Tagen sich hatte rühmen können. Zwar kam er ihnen nicht ins Gehege; um Retablos und Palast-Plafonds bewarb er sich nicht. Allein die Wunden der Eitelkeit sind oft bitterer als die des Eigennutzes. — Worauf gründete sich denn dieser Erfolg? Wo waren die Zeugnisse seines Rangs? Bildnisse, Küchenstücke — Sachen eher geeignet an echtem Malerberuf Zweifel zu erwecken. Er hatte ja noch gar nicht bewiesen, daß er mit ihnen überhaupt einen Wettlauf unternehmen könne. Bald sah man zwei Lager sich gegenüberstehn. Vicencio hatte sich öfters darüber ausgesprochen; endlich brachte er seinen Groll, seine Anklagen zu Papier, fand Gelegenheit, sie in einem Buche allgemeinen Inhalts vom Stapel zu lassen.

Cean Bermudez nennt die „Diálogos sobre la Pintura" (1633) das beste Buch über die Malerei im Spanischen (I 251). Glaubt man doch zuweilen darin seinen Mengs sprechen zu hören. Wohl ist es in einer klaren, lebendigen, vom estilo culto freien Sprache geschrieben; es vertritt seine Thesen mit Überzeugung und Folgerichtigkeit, und ist als schriftstellerische Leistung den meisten ähnlichen Werken seiner Landsleute zweifellos überlegen. Auch hat er mehr Geist als Pacheco, nur fehlt die Unmittelbarkeit, die Fülle von Originalnotizen. Dort der Künstler, der mit eignen Augen sieht, für keine Art Verdienst mit seiner Anerkennung geizt, auch wenn er sich selbst widerspräche: hier der stolze Manierist, sehend mit der Brille seiner Prinzipien, ganz in der Praxis aufgehend, ohne Sinn für fremdes Wesen. Die Annalen der Vergangenheit haben für ihn Interesse vornehmlich als Fundgrube für Zeugnisse der Ehren, die den Künstlern gebühren. Seine Schilderung Italiens aus dem Munde eines zurückgekehrten Reisenden, mit der er sein Buch eröffnet, ist aus Vasari abgeschrieben; aber der Spanier Pacheco wußte weit mehr von Florenz, „dem modernen Athen, der wahren Herberge unsrer Kunst", als dieser Florentiner. Er schreibt den Glockenturm von S. Maria del fiore dem Cimabue, den Perseus dem Bramante zu, und nennt Fiesole unter den Bildhauern. Er läßt seinen Reisenden die Statue Julius' II. an S. Petronio in Bologna bewundern, nennt

die Statue Lorenzos de' Medici Octaviano (S. 50) und nennt den David des von ihm vergötterten Michelangelo „ebenso bewunderungswürdig" wie den Herkules des Bandinelli.

Die äußere Veranlassung des Buchs war folgende. Die Maler Kastiliens wurden seit dreißig Jahren von Zeit zu Zeit in Aufregung versetzt durch Versuche, sie zu einer Steuer heranzuziehen, die in Kastilien bei Kaufgeschäften erhoben wurde. Diese „alcabala" war nach Morosinis Relation unter Philipp II. zu einer unerträglichen Höhe aufgeschraubt worden. Sie betrug 8 bis 10 Prozent von jeder Kaufsumme, bis herab auf Eier und Salat, und derselbe Gegenstand verfiel ihr wohl mehrere Male am selben Tage. Die Folge war, daß die Gemeinden sich mit der Finanzbehörde auf eine Abfindungssumme einigten, die dem Staate im Jahre 1581 immer noch viertehalb Millionen in Gold eintrug. — Die Steuerbeamten der Ortschaften belästigten auch die Maler. Zuerst Domenico Theotocopuli, als er 1600 nach Illescas berufen worden war, hatte sich dem dortigen „alcabalero" widersetzt, und von dem Finanzrat (Consejo de hacienda) zu Madrid recht bekommen. Das Widerwärtige dieser Steuer für die Künstler lag mehr noch als in der Geldschädigung, in der Gleichstellung ihrer, wie sie glaubten, freien Kunst mit der Lohnkunst. Künstler, die in Berührung mit den Großen und dem Hof kamen, brachten solche Steuern in peinliche Lagen. Juristischer Scharfsinn, historische Belesenheit, Metaphysik der schönen Künste wurden in Bewegung gesetzt, die besten Federn der „Ingénios de la corte" angeworben, um sie von diesem Pfahl im Fleisch zu befreien. Nicht viel weniger als ein Drittel unseres Buches nehmen sieben Gutachten ein, die den Antrag der Maler bei dem Finanzkolleg befürworten sollten. Darunter waren Namen wie Lope de Vega und Jauregui. — Der Prozeß wurde zu ihren Gunsten entschieden.

Diese Streitfrage gibt die Stimmung der Diálogos, die voll sind von Jeremiaden über die Geringschätzung der Kunst in Spanien, ein altes, schon von Francisco de Hollanda behandeltes und dem Michelangelo in den Mund gelegtes Thema. Damit wechseln Zeugnisse für ihre Ehrungen, vom Altertum

bis auf das erstaunliche Register (im alten Buche) der Mäcene, Liebhaber und Sammler der Stadt Madrid. Die Erregtheit des beifallbedürftigen Künstlergemüts pendelt zwischen diesen sich widersprechenden Daten. Er glaubt für eine Lebensfrage der Kunst einzutreten. Ihr Steigen und Sinken hängt ja ab von Achtung und Gunst der Monarchen[1]). Und einer seiner Sachwalter, der Jurist Juan de Butron, meint, Spanien fehlten nicht Talente oder Studien, sondern Schutz, Belohnungen, Gönnerschaften[2]).

Indes die Steuerfrage war doch nur die Veranlassung des Buchs; das tiefere Anliegen des Verfassers ist die Auseinandersetzung mit dem Naturalismus. Sein Haß gegen diesen entspringt dem „Eifer für die Hochhaltung der Malerei, der Angst vor ihrem Ruin"[3]). Er läßt einen jungen Freund sein Befremden äußern, wo denn in dem vorgetragenen Lehrgebäude jene Art der Malerei bleibe, „so lebendig und natürlich, daß sie alle in Bewunderung und Erstaunen setzt, und die darin besteht, daß man die Sache, die man nachmachen will, sich vor Augen stellt und behält". Diese Frage gibt dem Meister das Stichwort zu einer heftigen Polemik. Das Interesse der Partei wird mit dem Kampf für die Noblesse der Malerei solidarisch gemacht. Denn die Würde, die wir für unsere Kunst beanspruchen, verdankt sie ihrem intellektuellen Charakter, ihrer „Wissenschaftlichkeit". Ihr großes (drittes) Zeitalter, die Epoche Michelangelos und Raphaels, war das Zeitalter der wissenschaftlichen Regeln, der *docta pintura*. Bonarroti war der Meister aller Meister durch sein Wissen; die Absicht des Papstes seine Reste in S. Peter beizusetzen, war eine Huldigung der Wissenschaft erwiesen[4]). Ist denn unser Schaffen nicht ein geistiger Vorgang? nicht unsere Arbeit eine

[1]) Todas las codas tienen alientos, y desmayos, segun son estimadas y favorecidas de los Reyes y Monarcas S. 86.

[2]) Juan de Butron, Discuros Apologéticos. Madrid 1626 am Schluß. Dies Werk ist unter den spanischen Schriften über Malerei wohl das unergiebigste.

[3]) Er schreibe zeloso de su estimacion, temoroso de su ruina. S. 19. Ähnlich Franc. Albano bei Malvasia, Felsina II, 144 (il precipitio, e la totale ruina).

[4]) Advierte la estimacion del saber. S. 51.

kontemplative? Ist's nicht die innere Malerei, so das Bild fertig macht? Und darauf allein gründet sich ihr Anspruch, zu den privilegierten „Freien Künsten" zu gehören. Deshalb sind die bilderreichen Poeten unserer Zeit, — er nennt u. a. Calderon, Lope, Camoens, aber vor allen Góngora, wahre Maler[1]).

Ist also der echte Künstler ein Denker, ein Dialektiker, der mit Feder und Bleistift „behauptet, beweist, widerspricht, schließt": so ist dagegen der Naturalist wie ein Leser, der nichts mehr denkt, als was er im Buche findet. Wenn man bloß die Natur vor seinen Augen malt, was bleibt da für den Geist? Die Kunst wird Sache der Übung, der Handfertigkeit, d. h. Handwerk. Jene „Wahrheit und Lebendigkeit", welche die Laien so besticht und hinreißt, sie ist eine Funktion der bloßen „potentia operativa". Die ohne Skizze, mit einem Stückchen Kreide auf der imprimierten Leinewand entwerfen, ohne Nachbesserungen angesichts der Natur zum Malen schreiten, ja oft die eine Hälfte der Figur fertig haben, ohne daß sie wissen wie die andere Hälfte aussehen wird: sie sind keine Künstler, sondern „wie ein Fürst in Madrid sie nannte, Sektierer". Diese sind es, die die Malerei um ihren Ruf bringen, Die den Pöbel malen (er meint die Genremaler) „schädigen die Kunst und sammeln sich selbst wenig Ehre".

Hat denn also Meister Aristoteles sich geirrt, als er der theoretischen Tätigkeit die Kunst als praktischen Zustand entgegenstellte? Carducho kann nicht leugnen, daß zwischen Wissen und Machen ein Unterschied ist, daß nur das Gemachte (el actuado) verstanden und gelobt wird. Aber die Logik lehrt: der Gebrauch der Wissenschaft ist nicht Wissenschaft. Der Naturalismus aber ist bloß Gebrauch und Übung, ohne die Kunst die geübt werden soll. Daher schließt ihn unser Autor aus seinem System der Malerei aus.

Wer könnte freilich leugnen, daß diese naturalistischen Gemälde Leben atmen? Aber diese Lebendigkeit hat keinen großen Wert. Wir sehen es an den Werken der Heroen der

[1]) Parece que venga lo que pinta, y que no es posible que cuente otro pincel lo que dibuja su pluma S. 146.

Vergangenheit. Ihnen fehlt „diese unmittelbare (pronta) Lebhaftigkeit, diese aufregende (afectuosa) äußere Wahrheit". Unsere Zeit wähnt über sie hinaus zu sein. Aber das worauf sie sich etwas zugute tut: „Naturnachahmung, Farbe, Lebendigkeit, Landschaft, Obst, Tiere", das ist von jenen Gewaltigen für Tand gehalten worden. Das Zeitalter das in ihnen seine Größe sucht ist eine Epoche des Sinkens. Michelangelo und Raphael sind die „Säulen des Herkules".

„Zeichnen und wieder Zeichnen, Spekulieren und noch mehr Zeichnen, das ist das Geschäft des Malers. Skizzieren, auswischen, skizzieren, nulla dies sine linea, das ist der Weg zur Größe. Im Erfinden und Komponieren, in den guten Formen und Proportionen besteht die Kunst. Zeichnung ist das Fundament und das Ganze der Malerei, ihre lebengebende Sonne." Sie macht das Bild; die Farbe schmückt und unterstützt es. Aber ihre Reize können von der Wahrheit ablenken und viele Irrtümer verdecken. Die venezianische Schule, allezeit nach Schönheit und Leichtigkeit des Kolorits trachtend, verschmähte die Zeichnung, weil sie die Denkarbeit floh. Von ihr sagt man, daß es große Koloristen seien und wenig Zeichner, große Praktiker und schlechte Theoretiker. —

Man sieht wohl, von dem Trieb nach dem Schauen und Bilden der Sichtbarkeit und ihrer offenbaren Geheimnisse, von der ernsten Arbeit jener Entdecker auf dem Ozean sichtbarer Reize, — diesem wahren Gegenstück wissenschaftlichen Forschergeistes — davon hat der Schulstolz des Manieristen keine Ahnung. Allezeit mit seinen „Maschinen" beschäftigt, hat er nie Zeit gehabt, um die Gunst der Mutter Natur zu werben. Was ist ihm Natur? Nur ein Mittel zum Zweck. Man soll ihr zuweilen einen Blick schenken, um den Erfindungen der Phantasie Frische zu geben, die (wie er doch fühlt) in jenem Äther des reinen Denkens blutarm werden würden. „Die Natur dient zur Erinnerung, als Weckerin der Vergeßlichkeit; sie ist eine Nahrung, welche die Geister der Phantasie belebt und entschlummerte, erstorbene Ideen ins Gedächtnis ruft."

Auf diese Grundsätze Carduchos stützen sich nun seine Angriffe gegen den Zeitgeschmack, seine düstern Warnungen.

„Ein falscher Prophet ist erstanden, dessen Ankunft wohl als Prophezeiung des Ruins und Endes der Malerei angesehen werden kann (S. 203 f.). Denn ein Eiferer für unsere Kunst hat gesagt: Gleich wie am Ende dieser sichtbaren Welt der Antichrist mit seinen erdichteten Wundern und ungeheuerlichen Taten, die aber trügerisch-falsch, ohne Wahrheit und Dauer sind, zahlreiche Völker ins Verderben hineinziehen wird, indem er sich für den wahren Christus ausgibt: also ist jetzt ein Anti-Michelangelo erstanden, der mit seiner gesuchten und äußerlichen Nachahmung, seiner wundersamen Lebendigkeit, vielen Leuten aller Art hat vormachen können, daß das die gute Malerei sei, und seine Weise und Lehre die richtige; er hat sie vom Weg der Unsterblichkeit abgeführt. Mit seinem neuen Gericht und starkgewürzten Brühe hat er eine solche Lüsternheit und Zuchtlosigkeit (golosina y licencia) aufgeregt, daß man zweifeln muß, ob die Natur imstande sein werde, den starken Stoff zu verdauen und nicht ein Schlagfluß folgen werde. „Wer hat je gemalt und es so gut gemacht wie dieses Monstrum von Geist und Talent, fast ohne Regeln, Lehre, Studien, bloß mit der Kraft seines Genies und der Natur vor Augen?"

Aber wie besteht dieser Naturalismus, wo er an die höheren Aufgaben herantritt? „Wahrlich, wer eine Auferweckung des Lazarus, eine Verklärung Christi unternimmt ohne Ideen, nach der Natur, der gleicht einem Blinden, der einen Blumenstrauß sammeln will. Was ist denn Natur? Ist es der Taffet, die Leinwand, das Irdengeschirr, die Brote, die Früchte, die Vögel, das Tier, das unvernünftige und das vernünftige? Der schwarze Hintergrund tut's hier nicht, diese beliebte und wohlfeile Auskunft, um die Figuren hervorspringen zu lassen und die Augen zu alarmieren (hacer ruido)! Wo will er finden die zärtlich heiligen Tränen des Heilandes, seinen Ernst voll Liebe und Macht, das Ebenmaß des „Schönsten unter den Menschenkindern?" Wo das anbetende Staunen des Lazarus? Wo den in Tränen verhüllten Jubel und Dank der beiden Schwestern, der geschäftigen und der gedankenvollen? Das ist unmöglich ohne Wissenschaft. Das fühlt der Maler und darum sucht

er sich Stoffe aus, denen der Naturalismus wie auf den Leib zugeschnitten ist; aber bringen diese unserer Kunst Ehre? Küchenstücke (bodegones) mit niedrigen und ganz gemeinen Motiven, Trunkenbolde (borrachos), Gauner beim Spiel u. dgl., wo der große Aufwand von Denken darin besteht, daß es dem Maler gefällt, vier freche Strolche und zwei ausgelassene Weibsbilder abzukonterfeien, zum Schaden der Kunst und mit wenig Ehre des Künstlers (S. 253)?

„Welch eine Rahel, im geflickten unsaubern Mieder, üblem und unschicklichem Kopfputz, unter rauchgeschwärztem Dach, mit Katze und Hund im Schatten eines dreifüßigen Bänkchens mit Krügen und Tellern darauf, oder einem zerzausten Rocken von der Sierra!" (S. 148.)

Nun bliebe noch als letzte Verschanzung das Bildnis. Da gibt es doch keine andere Methode, als die mit der Natur vor Augen? — Gewiß, aber das Bildnis ist auch ein untergeordnetes Fach. „Kein großer und außerordentlicher Maler ist je Bildnismaler gewesen! (S. 127.) Denn der wird die Natur durch Vernunft und gelehrte Gewöhnung verbessern. Beim Bildnis aber muß er sich dem Modell, sei es gut oder schlecht, unterordnen, mit Verleugnung seiner Einsicht und Verzicht auf Denken (sin mas discurrir ni saber). Und das ist nur mit Vergewaltigung seiner Minerva möglich, für einen der Geist und Blick an gute Formen und Verhältnisse gewöhnt hat. Carducho verspottet den gegenwärtigen Mißbrauch der Bildnismalerei. Wie Francisco de Holanda will er diese Kunst für bedeutende Regenten, Wohltäter der Menschheit, Heilige aufbehalten wissen. Der Mangel an Selbstachtung ist die Ursache dieses Mißbrauchs. Wie anders Tizian, der, als Philipp II. sein Bildnis verlangt, sich mit dem des Königs in der Hand malt! Indem er es hinhält, will er sagen, er selbst sei nicht wert, daß man so viel Wesen von ihm mache. Er will sagen: der Ort, die Ehre, so diesem Gemälde erwiesen wird, gilt dem Bildnis S. Majestät, nicht meinem (S. 250).

Man sieht, es ist derselbe leidenschaftliche Ton, der in Malvasias Werk angeschlagen wird. Der Feind ist derselbe; doch ist der Standpunkt ein anderer. Carducho steht der italieni-

schen Akademie fern: in seinem Werke kommt nicht einer von den damals so gefeierten Namen der bolognesischen Schule vor. Wie konnte auch in Spanien der Eklektizismus aufkommen, da die Heroen fehlten, aus denen man hätte borgen müssen. In den Discursos redet noch der Manierismus des Cinquecento.

DIE VERTREIBUNG DER MORISCOS

Niemand wird diese lebhaften Ausfälle lesen, ohne den Eindruck daß sie auf bestimmte Personen gemünzt seien. Von einer Schule dieser Richtung in der Hauptstadt ist nichts bekannt; die Naturalisten in Sevilla oder Neapel würden ihn schwerlich so aufgeregt haben. Da er aber voraussehen mußte, daß jeder Leser in Madrid bei dem, was er von bodegones, borrachos, Bildnissen, von der Methode ohne Kartons nach der Natur auf die Leinwand zu entwerfen usw. gesagt hatte, an den begünstigten Hofmaler denken werde, so würde er gewiß dieser Deutung, falls sie nicht seine Absicht war, vorgebeugt haben, mit irgendeiner Verwahrung. Carducho hat in seinen Dialogen nur einmal (S. 350) das silentium livoris gebrochen, den Velazquez genannt, in der Notiz über den neuen Spiegelsaal des Alcazar, wo er die Autoren der großen Gemälde offenbar nur nennt, um neben Tizian, Rubens u. a. auch seinen und seines Freundes Caxesi Namen anzubringen[1]). Nun wurde ja freilich sein Buch erst 1633 in die Presse gegeben, aber daß Reden wie die angeführten den jetzt zu er-

[1]) Sir W. Stirling schließt aus dieser Namensanführung (S. 350), daß Carducho von Velazquez „with respect and admiration" gesprochen habe. Annals I, 418. Man hat eine anonyme Anspielung auf Velazquez vermutet in einer Stelle (VI, p. 206), wo Carducho von dem Einfluß der Körperbeschaffenheit, des Temperaments usw. auf die Zeichnung spricht. Er hat einen wissenschaftlich durchgebildeten, gewissenhaften Maler gekannt, dessen Figuren mitunter seine mangelhafte Körperbildung verraten. „Ich kannte einen anderen, so verwegen wie begünstigt in der Malerei, von dem man sagen konnte, er war zum Maler geboren, wie er Pinsel und Farbe beherrschte, wo mehr ein natürlicher furor als die Studien wirkten." Aber sollte selbst Carducho einen so gründlich geschulten und exakten Zeichner von doch eigentlich phlegmatischem Temperament als Exempel eines begabten und unwissenden Bravourmalers und Heißsporns gebraucht haben?

zählenden Streit veranlaßt haben, glaube ich aus folgendem schließen zu können.

Der Maler Jusepe Martinez, der es als Freund des Velazquez wissen konnte, erzählt[1]), daß ebensolche Äußerungen, mit Bezug auf Velazquez bei dem König vorgebracht wurden. D. Diego aber stand bereits in dem Grade der Gunst, wo die hohen Herren Ohrenbläsereien zunächst dem Angegriffenen vertrauen. Man werfe ihm vor, äußerte Philipp eines Tages, daß er doch nichts weiter als Köpfe malen könne. Der Maler erwiderte: Diese Herren machen mir ein großes Kompliment: ich wenigstens kenne keinen, der einen Kopf gut zu malen verstände. Aber er beruhigte sich nicht dabei: so wenig er die Ansicht seiner Kollegen über den Wert der Köpfe teilte, so wußte er sich doch Manns genug, auch auf dem Boden der historischen Malerei einen Gang mit ihnen zu wagen.

Man kam auf den Einfall eines Wettstreits, eines Malertourniers, und vielleicht war es Velazquez selbst, der dem Könige diese ritterliche Form des Austrags vorschlug.

Der König stellte ein Thema aus der Nationalgeschichte, das seine vier Maler, Carducho, Caxesi, Nardi, Velazquez in gleicher Größe behandeln sollten: drei Ellen (varas) Höhe, fünf Breite[2]). Eine Kommission hatte zu entscheiden. Gegenstand und Preisrichter waren so gewählt, daß sich keine Partei beschweren konnte.

Es war die unter des Königs Vater vollbrachte Vertreibung der Moriscos aus Valencia (1609). Die Politik hatte schon lange zu einer solchen Maßregel gegen den unversöhnlichen Feind im Herzen des Landes gedrängt; durchgesetzt wurde sie durch den Glaubenseifer des Erzbischofs Ribera von Valencia, damals der Leuchte spanischer Prälatur. Diese verhängnisvolle Tat galt natürlich den von der Unfehlbarkeit des überlieferten politisch-kirchlichen Systems fest überzeugten Spaniern für das glorreichste Ereignis des Jahrhunderts, die

[1]) J. Martinez, Discursos practicables, ed. V. Carderera. Madrid 1866. S. 117.
[2]) Inventare des Schlosses vom Jahre 1686 und 1703. Otro quadro del mismo tamaño [wie Rubens Sabinerinnen] la Expulsion de los Moriscos por el S^r. Rey D. Phelipe terçero original de mano de Diego de Velazquez.

letzte Besiegelung der Befreiung von der Invasion der Ungläubigen, für die heroische Tat eines heiligen Königs:

> Por el tercero santo, el mar profundo
> al Africa pasó (sentencia justa),
> despreciando sus bárbaros tesoros,
> las últimas reliquias de los moros.
>
> Lope, Corona tragica, 1627.

Freilich bedeuteten diese „Barbarenschätze" nicht viel weniger als den Wohlstand eines Reichs, denn die Austreibung von Hunderttausenden fleißiger Landbevölkerung war nur ein Glied in der Kette selbstmörderischer Handlungen, durch die Spanien sein Herabsteigen zu politischer und finanzieller Ohnmacht beschleunigte. Seine Majestät der Zufall, die Verachtung der „Barbarenschätze" ironisch beim Wort nehmend, wollte daß zur selben Zeit die Kunde von der Wegnahme der Silberflotte durch die Holländer, bei den azorischen Inseln, eintraf. —

Eine solche Tat, weit verteilt in Raum und Zeit, mit Ursächlichkeiten entfernter und verwickelter Natur, konnte natürlich nur durch ein repräsentatives allegorisches Gemälde vorgestellt werden, und dazu gehörte Einbildungskraft. Die Italiener hatten gesagt: „Wenn ein solcher Praktiker eine Sache eigener Erfindung und aus eigenem Fond machen soll, ohne die Natur vor Augen, wenn Gedächtnis und Phantasie den Händen Gelegenheit geben sollen, sein Vermögen zu zeigen: wie bar und bloß kommt dann Dürftigkeit und geringes Wissen an den Tag!"[1] Dies war hier der Fall: Philipp III war tot, das Kostüm veraltet, der Schauplatz, die Meeresküste fern. Aber es war ein lokal-spanischer Stoff, manche gab es, die die Personen und Szenen noch gesehen hatten. Mit Maschinen nach den Rezepten eines Caxesischen Agamemnon hätte er diesen nicht kommen können.

In dem Gemälde, das Velazquez ausstellte, stand der König in der Mitte, in Rüstung und weißem Anzug, ihm zur Rechten eine Figur der Hispania in römischer Tracht, thronend am

[1] Dialogos IV. 127.

Fuß eines Gebäudes, in der Rechten Schild und Speer, in der Linken Ähren, — wohl die einzige allegorische Figur, die er gemalt hat. Philipp III weist mit dem Kommandostab nach der Küste. Dorthin werden Mauren jedes Alters und Geschlechts, wehklagend, von Soldaten eskortiert. Die Einschiffung geht im Hintergrund vor sich.

Ausnahmweise hatte er das Gemälde mit seiner Firma versehen; sie stand auf einem gemalten Pergamentblatt an der unteren Stufe und lautete:

Didacus Velazquez Hispalensis. Philip. IV. Regis Hispan. Pictor ipsiusque iusu, fecit, anno 1627.

Zu Schiedsrichtern waren, als Bürgschaft der Unparteilichkeit, gewählt worden: Maino, der Dominikaner aus Toledo, und der Italiener Crescenzi, beide Autoritäten am Hofe.

Gio. Battista Crescenzi, einer römischen Adelsfamilie entsprossen, hatte einst die Malerei bei Roncalli delle Pomarancie gelernt; später aber der Baukunst sich zugewandt. Der feingebildete junge Edelmann gewann sich die Gunst Pauls V, der ihn zum Sopraintendente seiner Bauten machte. Baglione[1]) rühmt seine Höflichkeit, seine uneigennützige Förderung der Talente. Der spanische Minister in Rom, Kardinal Zapata, der ihn durch den Kardinal Crescenzi, seinen Bruder kennengelernt hatte, überredete ihn mit nach Spanien zu gehen. Er stellte ihn Philipp III vor, der ihm die Ausführung der Grabkapelle (Pantheon) des Eskorial übertrug. Des Königs Tod verzögerte dies Werk, aber Crescenzi bekam unter dem Nachfolger die Oberleitung der königlichen Bauten und als Vorsteher der „Junta de obras y bosques" (seit 1630) auch andere künstlerische Unternehmungen. Er wurde zum Marques de la Torre und S. Jagoritter erhoben.

Die Entscheidung fiel zugunsten des Velazquez aus. —

Als im Anfang der dreißiger Jahre der neue Spiegelsaal mit den Balkons über dem Haupttor der Fassade des Alcazar eingerichtet wurde, wo die ersten Meisterwerke vereinigt waren, erhielten die „Moriscos" hier ihren Platz, neben Tizians

[1]) G. Baglione, Le Vite de' pittori. Roma 1642. S. 364ff.

Carl V, Rubens Philipp II und IV. Zu ihren Seiten indes hatte der edelmütige Velazquez den Scipio des Carducho und die Cressida des Caxesi aufgestellt[1]) — Im Inventar von 1686 wird das Gemälde zu 600 Dublonen taxiert. Auch in der 1701 aufgestellten Testamentaria Carls II ist es genannt. Zuletzt sah und beschrieb es Palomino, 1724[2]). Seitdem verschwindet es aus den Inventaren. Die Angabe, daß es Sebastiani aus dem großen Saal der Könige in Buen Retiro entführt habe[3]), verdient keinen Glauben. Es wird in dem Brand des Schlosses 1734 untergegangen sein. Keine Zeichnung, keine Kopie hat sich gefunden. Möglich ist jedoch, daß das merkwürdige Gemälde jenes Maino, die „Bai von Brasilien" (wovon später) sich an die Komposition anlehnte.

So oft und heftig Naturalismus und Manierismus gegeneinander geprallt sind, niemals ist man wieder auf diese hispanische Idee eines Malergefechts verfallen.

Wohl in keinem Jahrhundert ist in Malerkreisen so viel und so tragisch von großen „Kämpfen" gesprochen worden, als in dem unsrigen. Erhitzte Köpfe stellten sich an, als ob von der Anerkennung einer neuen Manier durch die Jury einer Ausstellung nicht nur die Gesundheit der Kunst, sondern Moral und Zukunft von Nation und Menschheit abhänge. Hier haben wir auch einen Kampf, der mit den tiefsten Prinzipiendebatten hätte ausgefochten werden können. Die Art wie es geschehen ist, hatte jedenfalls den Vorteil, Wort- und Papiervergeudung zu sparen. Nichts vom Qualm hochtönender Phrasen des Verfolgungs- und Größenwahns; nichts von der Malerei der „Neuzeit", der messianischen Zeit, die in jedem Lustrum einmal begrüßt wird. Nur die schweigende Herstellung eines Meisterwerkes.

---

[1]) Carducho, Dialogos 350 El salon grande que se hizo de nuevo.

[2]) Museo pictorico II 327 Er gibt die Inschrift an: Philipp III. Hispan. Rege Catholi. Regum Pientissimo, Belgico, Germ. Afric. Pacis, & Justitiæ Cultori, publicæ Quietis assertori, ob elementiam fidemque Maiores Philippum IV robore ac virtute magnum, in magnis maximum, animo ad majora nato, propter antiq. tanti Parentis & Pietatis observantiaeque ergo Trophaeum hoc erigit anno 1627.

[3]) Cardenera zu Martinez' Discursos p. 117

Vielleicht wäre es anders gekommen, wenn Carduchos Wunsch, eine Akademie in Madrid zu gründen (Diálogos 38), verwirklicht gewesen wäre. Obwohl es nicht geschah, hat sich doch die Madrider Schule bis ans Ende des Jahrhunderts so ziemlich auf der Höhe gehalten, nicht arm an eigentümlichen Gesichtern. Boshaft wäre es zu behaupten, daß sie dies dem Aufschub jenes Planes verdanke. Nachdem es nämlich im achtzehnten Jahrhundert unter den Bourbonen, und in Sevilla schon in diesem geschehn, soll fortan von großen Malern dort wenig mehr gehört worden sein.

Velazquez hat sich gewiß nicht als Parteihaupt gefühlt, nach Art derer die Rembrandts „Anatomie" nicht bewundern können, ohne einen Seitenblick auf Raphaels „Theologie" zu werfen[1]). Er vertrat nur seine persönliche Art, neben der er noch mancher andern Platz gönnte. Drei Jahre nach seinem Sieg über diese Italiener hat er eine Studienreise nach Rom gemacht. Hat er beim Anblick der sixtinischen Kapelle, wie sein gefeierter lebender Landsmann, auch bloß gesagt: „esto no sirve"? Die langen Beziehungen zu seinem Lehrer, Vater und Freund, die Gelegenheit zur Bekanntschaft mit der Malerei der Vergangenheit in dessen Hause, mögen ihn zeitig gewöhnt haben, Wissen und Praxis zu scheiden; während er hier nur seinem Genius und dem Nationalgeschmack folgte, war er dort weitherzig, wenigstens (wie Leibniz von sich sagte) kein „esprit désapprobateur". Die Wahrheit stiftet keine Sekten.

Auch Carducho mit Genossen indes, obwohl er ja in der Folge seinen ganzen Groll und Protest vor das Publikum gebracht hat, haben sich nicht in den Schmollwinkel zurückgezogen. Wenigstens fehlt es nicht an Zeichen, daß sie in der Folge der naturalistischen Methode Zugeständnisse gemacht haben. In der Gnade des Monarchen sind sie durch diesen Prozeß nicht gestiegen. Als Caxesi im Februar 1631 um Erhöhung seines kärglichen Gehalts einkommt, auch mit Rücksicht auf die ihm seit langen Jahren geschuldeten Honorare, schreibt Philipp an den Rand: „No es tiempo de crecer sala-

[1]) W. Burger, Musées de la Hollande. Paris 1858. S. 203. Vgl. G. Droz Babolain S. 153.

rios" (Keine Zeit Gehalte zu erhöhen), und bei einem ähnlichen Gesuche Carduchos heißt es: „pida otra cossa" (Soll um was anderes bitten)[1]).

RUBENS IN MADRID

(1628—1629)

Das Jahr 1628 brachte Velazquez ein aufregendes Ereignis: den neunmonatlichen Besuch des Rubens am Hof zu Madrid. Ein Wort über die scheinbar der Kunst fremde Veranlassung[2]).

Längst war in dem Meister von Antwerpen der Wunsch erwacht, die Länder des Südens noch einmal wiederzusehen. In Italien, dem Land genußreicher Studienjahre, waren seine Ideale. Bei so außerordentlicher Produktivität mußte zu Zeiten der Trieb erwachen, auch wieder aufnehmend den Geist zu erfrischen. Er hoffte von der Statthalterin Isabella Urlaub nach Italien zu erhalten. Aus einem Briefe Buckinghams vom 4. April 1628 geht hervor, daß schon damals von einer „Sendung nach Spanien" gesprochen worden war.

Eine unverhoffte Gelegenheit sollte ihm die hohe Politik verschaffen, zu der er in den letzten Jahren in Beziehungen getreten war. Der Anstoß kam von England. Seit dem Anfang des Jahres 1627 hatte der dortige Minister durch Balthasar Gerbier Rubens, dem Vertrauten der Infantin, Mitteilungen machen lassen über den Wunsch seiner Regierung, mit Spanien Frieden zu schließen. Man sieht nun, wie er die Aktenstücke in deren Besitz er gelangt ist, benutzt, um eine Sendung nach Madrid zu bekommen. Natürlich wollte der dortige Staatsrat, oder Olivares, als es England ernst schien, von jenen Schriftstücken Kenntnis haben. So schrieb der König am 1. Mai 1628 an seine Tante. Der Maler erklärte sich auch erbötig, die Briefe zu übergeben, bemerkte jedoch,

[1] Akten der Junta de obra y bosques in Simancas.

[2] G. Cruzada Villaamil, Rubens diplomatico español. Madrid 1874. Gachard, Histoire politique et diplomatique de Rubens. Bruxelles 1877.

daß er selbst dabei nötig sei, um sie zu erklären, und schlug vor, Philipp möge eine Vertrauensperson bezeichnen, der er sie in Brüssel vorlegen könne, oder aber, wenn es S. M. beliebe, man möge ihn selbst nach Madrid rufen. Das Interesse der Infantin gewann er durch die Aussicht, ihr die Bildnisse der Neffen und Nichten zu bringen, die sie nie im Leben gesehen hatte; auch einige für den König ausgeführte Arbeiten könne er dann persönlich übergeben. Der spanische Staatsrat (in dem auch ein Kunstfreund und Verehrer des Rubens, Leganés saß) erklärte sich mit diesem Vorschlag einverstanden (4. Juli); der König fügte dem Beschluß noch die Bemerkung hinzu, „man solle Rubens nicht zureden zu kommen, sondern ihm die Sache anheimstellen“ [1]), d. h. er soll wissen, daß seine Anwesenheit der spanischen Regierung geschäftlich gleichgültig ist, daß ihm aber der König, der seine Absichten wohl erraten hat, hierin freie Hand läßt; die Reise ist seine Privatangelegenheit.

Zu verwundern wäre, wenn dies Auftreten des flämischen Malers als „diplomático español“ ganz ohne Ärgernis des spanischen Formalismus hingenommen worden wäre. In einem Brief des Königs an die Infantin vom 15. Juni 1627 wird dem in starken Worten Ausdruck gegeben. „Ich glaube Ew. Hoheit sagen zu sollen, daß ich sehr übel vermerkt habe, wie als Minister so großer Materien ein Maler hereingebracht wird, eine Sache die für diese Monarchie, wie leicht begreiflich, etwas sehr Herabsetzendes hat, denn die Reputation muß darunter leiden, wenn ein Mensch von so wenig Ansehen (de tan pocas obligaciones) Minister ist, den die Gesandten aufsuchen müssen, und Vorschläge von solcher Wichtigkeit macht. Wenn ja freilich dem antragstellenden Teile die Wahl der Mittelsperson nicht zu verwehren ist, und wenn es für England keine Bedenken (inconveniente) hat daß diese Mittelsperson Rubens ist, so sind selbige diesseits dafür um so erheblicher.“ Die Statthalterin wandte ein, daß ja auch Gerbier Maler sei, daß wenig darauf ankomme, ob die Ver-

[1]) Pero en esto no se ha de hacer instancia, sino dejar que él, como interes suyo, lo disponga. Gachard, a. a. O. 92.

handlungen durch ihn eingefädelt würden, da deren Fortführung natürlich Personen von Gewicht (graves) übertragen werden würde. Hierbei hat man sich denn in Madrid beruhigt.

Die Statthalterin sandte nun Rubens ab, der auf Befehl Philipps IV mit der Post und in solcher Eile und Geheimnis reiste, daß er weder den spanischen Gesandten und den flandrischen Geschäftsträger, noch seine Freunde Peiresc und Dupuy in Paris gesprochen hat. In der zweiten Woche des September traf er in der Hauptstadt ein.

Etwas weniger als ein Geschäftsträger, etwas mehr als ein Kurier, ein höherer Dolmetscher der Depeschen die er überbrachte, so erschien Rubens in Spanien. Nachdem er in einer Sitzung des Staatsrats vom 28. September dieser Aufgabe sich entledigt, ist er, da ja inzwischen (am 20.) auch ein englischer Agent eingetroffen war, vor jenen „personas graves" zurückgetreten, er hat von nun an, was gewiß sein Wunsch war, sich ganz seinem wahren Beruf widmen können. Das beweist die quantitativ ganz erstaunliche Tätigkeit die er nun entwickelte.

Wenn Rubens seinen Besuch dort vor 25 Jahren in guter Erinnerung bewahrt hatte, so war auch er in Madrid nicht vergessen. Von jener Zeit her besaß man von ihm Werke, die an Bedeutung weder den Bildnissen noch den Historien, die er später dorthin lieferte, nachstanden. Darunter war die große Anbetung der Könige, welche die Stadt Antwerpen 1612 dem Sekretär D. Rodrigo Calderon (1621 hingerichtet) verehrt hatte, aus dessen Nachlaß sie Philipp IV an sich genommen; und das Reiterbild des Herzogs von Lerma, damals im Palast zu Valladolid, das, nach dem Reisenden Monconys für eines der merkwürdigsten Gemälde in Spanien galt[1]). Vielleicht malte er damals das Reiterbildnis eines jungen Edelmanns, das sich im Palast Dietrichstein zu Wien im Besitz der Frau Gräfin Clam-Gallas befindet. Es soll von dem Kardinal Dietrichstein aus Spanien mitgebracht worden sein und einen Herzog von Infantado vorstellen. Das Roß ist ein Andalusier

[1]) Les Voyages de M. de Monconys, IVe p. Paris 1693. 11 (1628 gemacht).

aus königlichem Marstall, die Ansicht des Reiters dieselbe wie in dem Bildnis des Francisco Maria Balbi zu Genua, im Palast Balbi-Senarega, von Van Dyck. Man weiß aus Baglione, daß Rubens' frühe Reiterbildnisse sich besondern Rufes erfreuten (Vite p. 303). An den Herzog von Lerma ist nicht zu denken, aber der Herzog von Infantado hatte seine einzige Tochter mit dessen zweitem Sohne vermählt, D. Diego de Sandoval Graf von Saldaña, und der Enkel hat in der Folge den Titel von Infantado geerbt. Ein noch nicht gelöstes Problem ist das Riesengemälde der Himmelfahrt Mariä, früher in der Kirche der Franziskanerinnen zu Fuensaldaña, jetzt im Museum zu Valladolid. Man nimmt sich oft nicht die Mühe es ernstlich zu prüfen, weil es durch eine fremdartige Weise in Ton und Modellierung zurückstößt, obwohl gerade diese sich ähnlich in den 1603 mitgebrachten Gemälden, z. B. dem Apostolat der Pradogalerie findet. Aber nachdenklich macht doch die Meisterschaft der Zeichnung, eine in spätern Werken vermißte Differenzierung in den Physiognomien, Beherrschung des stürmisch bewegten und doch ohne jede Störung so klar geordneten Figurengewoges, die ungewöhnliche Schönheit und Lebensfülle dieser Welt herrlicher Jünglings- und Kindergestalten. —

Was auch seine Absichten vorher gewesen sein mögen — gewiß ist, daß er vollständig seine Rechnung gefunden hat. Er selbst schreibt Peiresc am 2. Dezember: „Ich halte mich hier wie überall eifrig ans Malen, und habe bereits das Reiterbildnis Seiner Majestät aufgenommen, mit deren großem Beifall und Zufriedenheit, denn er findet augenscheinlich ganz besondere Freude an der Malerei, und nach meiner Ansicht ist dieser Fürst mit den schönsten Gaben geziert. Ich kenne ihn schon aus persönlichem Verkehr, denn da ich Zimmer im Palast habe, so besucht er mich fast täglich. Ich habe auch die Köpfe der ganzen königlichen Familie gemacht, treu mit voller Bequemlichkeit in ihrer Gegenwart, im Auftrag der durchlauchtigen Infantin, meiner Herrin."

Den vollständigsten Bericht aber über seine Tätigkeit enthält das Buch Pachecos; Velazquez mag selbst dem Schwieger-

vater diese kostbaren Notizen für dessen Buch aufgesetzt haben[1]).

„Er brachte für die Majestät unseres Katholischen Königs Philipp IV acht Gemälde mit von verschiedenem Inhalt und Umfang, die in dem Neuen Saal neben andern herrlichen Stücken aufgestellt sind. In den neun Monaten, die er in Madrid weilte, hat er, ohne seine ernsten Geschäfte zu vernachlässigen, und obwohl er einige Tage an der Gicht litt, viel gemalt, so groß ist seine Geschicklichkeit und Leichtigkeit. Zuerst nahm er den König, die Königin und die Infanten auf in Halbfiguren, um sie nach Flandern mitzubringen; er machte fünf Bildnisse Seiner Majestät, darunter eines zu Roß nebst andren Figuren, mit viel Bravour (valentia). Er porträtierte dann auch die Infantin [Margaretha] in den Barfüßerinnen in mehr als Halbfigur und fertigte danach Kopien. Von Privatpersonen machte er fünf bis sechs Bildnisse. Er kopierte alle Sachen Tizians, die der König hat, als da sind die beiden Bäder [der Diana], die Europa, Adonis und Venus, Venus und Cupido, Adam und Eva u. a.; von den Bildnissen: das des Landgrafen [Philipp von Hessen], des Herzogs von Sachsen [Johann Friedrich], des Alba, des [Francisco de los] Cobos, eines venezianischen Dogen [Gritti] und viele andere Gemälde auch außer denen, so der König besitzt. Er kopierte das Bildnis König Philipps II [nach Tizian] in ganzer Figur und Rüstung. Er veränderte einige Sachen in dem Bilde der Anbetung der Könige von seiner Hand, das im Palast ist; er machte für D. Diego Mexía [später Marques de Leganés], seinen großen Verehrer, ein Gemälde der Empfängnis, zwei Ellen Höhe, und für D. Jaime de Cárdenas, Bruder des Herzogs von Maqueda, einen Evangelisten Johannes in Lebensgröße. Es scheint unglaublich, wie er in so kurzer Zeit und neben seinen Geschäften so viel hat malen können.

„Mit Malern verkehrte er wenig, nur mit meinem Schwiegersohn (mit dem er vorher Briefe gewechselt hatte) schloß er

[1]) Pacheco, Arte de la Pintura I, 132.

Freundschaft, er äußerte sich sehr wohlgesinnt (favoreció mucho) über seine Werke wegen seiner Bescheidenheit. Sie besuchten zusammen den Eskorial.

„Kurz, die ganze Zeit wo er am Hof war, bezeigten Seine Majestät und die großen Minister seiner Person und seinem Talent viel Wertschätzung. Und S. M. begnadigte ihn mit dem Posten eines Sekretärs des Geheimen Rats am Hofe zu Brüssel für Lebenszeit, mit Vererbung auf seinen Sohn Albert; er bringt tausend Dukaten jährlich ein. Nach Beendigung seiner Geschäfte, als er sich von S. M. verabschiedete, gab ihm der Conde Duque einen Ring im Namen des Königs, zweitausend Dukaten wert." —

Die Vermutung liegt nahe, daß es sich in jenem Briefwechsel mit Velazquez um die acht mitgebrachten Gemälde gehandelt hatte. Das Inventar des Neuen Saals (Salon de los espejos) vom Jahre 1636 nennt folgende Gegenstände:

Die Versöhnung Jakobs mit Esau (Münchener Pinakothek Nr. 751, gestochen von P. de Balliu 1652).

Mucius Scaevola vor Porsenna (war beim Fürsten Kaunitz).

Achill unter den Töchtern des Lycomedes von Ulyss entdeckt (Prado 1661).

Samson schlägt die Philister mit dem Eselskinnbacken.

Kains Brudermord.

Die Eberjagd (München, Pinakothek Nr. 781?).

Die Hirschjagd.

Simson zerreißt den Löwen (radiert von Quellyn d. ä. und Franz van den Wyngaerde). Die Zeichnung besaß Sir Thomas Lawrence.

Davids Kampf mit dem Bären, nach Julio Romano, einst in der Sammlung Altamira; gestochen von Panneels.

Saturn, einen seiner Söhne verschlingend (Prado 1678).

Ceres und Pomona mit dem Fruchthorn (Prado 1664).

Nur drei befinden sich also noch in Madrid, Achill, der Saturn und Ceres. Da diese Gemälde sich stofflich ganz den von Rubens später in Antwerpen für den König, zum Teil für denselben Saal hergestellten anschließen, so wird er wohl auch schon jene acht auf Bestellung geliefert haben; wie ein

Schreiben des florentinischen Gesandten in Madrid[1]) bestätigt.

Daß Rubens nicht alle diese Stücke erst für Philipp IV komponiert hat, sondern zum Teil mit altem Vorrat räumte, ist wenigstens in einem Fall nachzuweisen. Den Achill hatte er bereits vor zehn Jahren Sir Dudley Carleton, dem englischen Gesandten im Haag, angeboten. Er bezeichnete ihn damals als „Werk seines besten Schülers (van Dyck?), ein überaus reizendes Bild und voll von vielen sehr schönen Mädchen"[2]). Sir Dudley zeigte sich jedoch kalt für die Reize dieser schönen, aber nicht ganz echten Griechinnen. Hier nun wird er den von dem Engländer verschmähten Ladenhüter denn doch noch an den König von Spanien los.

Nachdenklich macht auch der Umstand, daß ein Teil dieser Gemälde schon zu Lebzeiten Philipps wieder aus dem Spiegelsaal entfernt wurde: das Inventar von 1686 weist an ihrer Stelle später gelieferte Sachen auf: den Raub der Sabinerinnen und die darauffolgende Schlacht, Perseus und Andromeda, die Madonna in einem Blumenkranz. Jene Gemälde haben also wenig befriedigt; Rubens mag sich nach seinen Erinnerungen vom Jahre 1603 eine zu niedrige Vorstellung von dem Urteil der Spanier gemacht haben; nach seinem Briefe scheint er erst dort des Königs nicht gewöhnliches Verständnis bemerkt zu haben. Unter diesem Eindruck bat er sich aus, seine große Epiphanie, die ganz in der Art seiner Frühzeit war, übermalen zu dürfen; er erweiterte sie auch und machte fast ein neues Bild daraus.

Die erste Arbeit die Rubens in Madrid unternahm, nachdem er in dem Malerquartier des Palastes (Cuarto bajo del Prin-

[1]) E' arrivato in Madrid il Rubens fiammingo Pittor famoso, che hà portato ottò quadri di pittura di sua mano, ordinatili per servo di S. Mtà, da porsi in questo Palazzo. Depesche vom 25. September 1628 im Archivo Mediceo.

[2]) Quadro vaghissimo, e pieno di molte fanciulle bellissime. Brief vom 28. April 1618. Man sieht, Rubens preist seine Werke in ganz kaufmännischem Stil an, wie ein Ballet Impresario. Wie er nicht zu stolz war, mittelmäßige von ihm übergangene Schülerarbeit unter eigenem Namen bei seinen Verehrern anzubringen, so zeigte er wenig Empfindlichkeit, wenn sie ihm als minderwertig zurückgeschickt wurden, wie mit der Löwenjagd für Carl I geschah, vgl. Salisbury S. 52 ff.

cipe) sein Atelier eingerichtet, war das Reiterbild Seiner Majestät[1]). Auch dieses kam in den Spiegelsaal, also in die Nähe von Tizians Carl V. Der König war dargestellt „in Rüstung, auf einem Kastanienbraunen, mit der roten Schärpe, Kommandostab, schwarzem Hut mit weißen Federn; in der Höhe die Erdkugel, gehalten von zwei Engeln und der Fides, die das Kreuz darauf setzt und dem König einen Lorbeerkranz beut; auf der einen Seite ist die göttliche Gerechtigkeit, welche den Blitz auf die Feinde schleudert, auf der andern unten ein Indianer, der den Helm nachträgt". Die Übereinstimmung dieser Beschreibung des wahrscheinlich im Brand des Schlosses von 1734 untergegangenen Bildes mit dem großen „Velazquez" in den Uffizien hat Villaamil bemerkt; nur ist dies nicht, wie er meint, eine übermalte Kopie, noch weniger ein Gaspar de Crayer, sondern, wie ich anderwärts gezeigt[2]), ein Erzeugnis der Madrider Schule, wahrscheinlich von Carreño im Anschluß an jenen Rubens gemalt, aber mit einer neuen Aufnahme des Kopfes des wohl zwanzig Jahre älteren Monarchen.

Rubens wurde ferner die seltene Gunst zuteil, die „Köpfe" der gesamten königlichen Familie nach dem Leben aufnehmen zu dürfen: die Königin also, die Brüder Ferdinand und Carl, die Schwester Maria. Die Infantin hatte auch Velazquez noch nicht gemalt. Aber diese Bildnisse waren ja für die hochverehrte greise Tante in Brüssel bestimmt. Auch malte er die Suor Margarita im Barfüßerinnenkloster, eine andere Tante der königlichen Geschwister. Diese Tochter Maximilians II war eine Person von Einfluß, der jeder Fremde von Stand seine Aufwartung machte. Von allen zehn Bildnissen scheint, nach dem Schweigen der Inventare, keins im Schlosse geblieben zu sein; von denen des Königspaars und des Kardinalinfanten behielt Rubens Exemplare für sich, die sich in seinem Nachlaß fanden (Nr. 113. 115. 116. 123).

[1]) *Am 10. Oktober 1628 befahl der König, dem Juan Gomez de Mora aus dem Marstall und der Armeria alles zu geben, was Rubens für das Reiterbildnis Sr. M. brauche.*

[2]) Zeitschrift für Bildende Kunst. 1883. S. 317 ff.

Das beste mir bekannte Bildnis des Königs ist das in ganzer Figur im Palast Durazzo zu Genua. Er steht in schwarzseidener Tracht in einem Saal, der sich durch die große Balkontür nach den Jagdgründen öffnet, zur Linken zwei Säulenschäfte, die zum Teil durch einen schweren Vorhang aus dunkelrotem und Goldstoff verdeckt sind. Die Linke ruht am Degen, die Rechte hält den schwarzen Handschuh. Nur ein leichter Flaum bedeckt die Lippen. Während hier in Haltung und Miene Majestät beabsichtigt ist, machen andere Wiederholungen, z. B. die Halbfigur in der Pinakothek (787) mehr den Eindruck einer charakterschwachen Persönlichkeit, eines leichtlebigen Jünglings, der sich nach Abschüttelung des Zwangs und der Spionage seines kronprinzlichen Daseins von den Wogen geistig-sinnlicher Genüsse schaukeln läßt.

In Wien ist auch das Bildnis der Königin (Nr. 788), von dem die Ermitage (Nr. 560) und München Kopien besitzen (S. 102). Der Infant Ferdinand, dessen Bildnisse aus der späteren niederländischen Zeit, kenntlich an den langen blonden Locken und dem Schnurrbart, so häufig sind, trug damals kurzgeschorenes Haar: so sieht man ihn im Alter dieses Jahres und in Kardinalstracht in der Pinakothek (Nr. 335) und im Palast Doria zu Genua in dem imposanten Gigantensaal, gegenüber dem alten Andreas, zwischen den Fenstern. — Für alle diese Bilder sind Rubens 7500 livres gezahlt worden.

Indes in diesen bewegten Monden war Rubens' Herz nicht ganz, vielleicht gar nicht bei jenen königlichen Bildnissen und Griechenfabeln. Er erbat sich vom Könige die Erlaubnis, die Tizians des Schlosses kopieren zu dürfen. Mit Staunen sah Philipp zu, wie unter den Händen dieses erstaunlichsten unter den ungezählten Kopisten aller Nationen, die sie seit Jahrhunderten belagern, diese durch die Zeit schon etwas gedämpften Prachtstücke eins nach dem andern neu erstanden, immer um einige Grade erhöht in Brillanz der Farbe und des Lichts, erregt im Ausdruck, vergröbert in den Formen. Der König konnte sich nicht satt sehen, sie gefielen ihm besser als die Originale, denn obwohl er diese besaß, hat er später aus Rubens' Nachlaß eine Anzahl der Kopien ankaufen lassen.

Pacheco nennt fünf große Mythologien, nebst dem „Sündenfall", und sechs Bildnisse; aber dies ist nur die Hälfte. Gewiß ein merkwürdiger Beweis seiner Verehrung des Venezianers, die ebenso warm wie beharrlich war. Denn er hatte diese Sammlung bereits vor einem Vierteljahrhundert in Italien begonnen: in Rom kopierte er bei den Ludovisi die beiden Bacchanalien (jetzt in Stockholm: diese vielleicht am vorzüglichsten), in Florenz den Kardinal Hippolyt von Medici, in Mantua die beiden Bildnisse der Isabella von Este. Er trachtete, in seiner fürstlichen Wohnung zu Antwerpen sich wo möglich mit dem ganzen Werk Tizians zu umgeben; auch zehn Originale Tizians besaß er, oder glaubte sie zu besitzen. Andere Maler hätten sich mit kleinen Skizzen beholfen, ihm war nichts leicht als das Große[1]). Das Befremdliche ist, wie er, längst gewohnt im Strom des Schaffens zu leben, hierzu die Geduld findet; weniger seltsam, aber bezeichnend ist, daß er in jener Fundgrube malerischer Motive, die Spanien damals noch mehr war als heute, sich mit alten italienischen Bildern monatelang einschließt, ohne der Umgebung einen Blick zu schenken. Wie die Carracci, deren Epigonengrundsätze auch er, nur mit mehr Geist befolgte, suchte er die Quelle wahrer Kunst mehr in den Mustern der Vorzeit als in der lebendigen Natur. Bei solcher Fruchtbarkeit wäre dies auch ein viel zu umständlicher Weg gewesen. Ihm war es ein Genuß, in dieser intimsten Weise mit dem Venezianer zu verkehren, vor dessen Rahmen er sich doch wie ein etwas verwilderter Spätgeborener vorkommen mußte.

Man hat früher vermutet[2]), daß diese Kopien für den König von England bestimmt gewesen seien, der ja auf eben dieselben Stücke einst ein Auge geworfen hatte, und sich in der Tat dort Kopien anfertigen ließ (S. 231). Möglich ist, daß er an seinen Gönner gedacht hat und eine Anregung von dort vorlag. Aber keines ist in Carl Stuarts Sammlungen nachzuweisen: Rubens hat sich nie von ihnen getrennt, sie fanden sich sämtlich in seinem Nachlaß. Sie waren ihm wohl auch

[1]) Sainsbury, a. a. O. 236 ff. 61.

[2]) Michel, Histoire de la vie de Rubens. Bruxelles 1771. 167.

wert als Erinnerungen an jene glücklich freien Tage in Italien und zuletzt hier, als Gast der spanischen Königsburg.

Das Inventar seines Nachlasses nennt noch folgende nach Madrider Tizians von ihm verfertigte Kopien:

Die Venus mit dem Spiegel.

Die Bildnisse Carls V und der Kaiserin Isabella von Portugal, zweimal, das eine Mal auf einem Bilde beisammen. Hier waren sie in schwarzer Hoftracht dargestellt, die Hände ruhend auf einem Tisch mit roter Decke, ein Brevier haltend; zwischen ihnen stand eine Uhr. Dies verlorengegangene Bild Tizians stammte aus Yuste, kam von da in den Prado und befand sich zu Rubens' Zeit im Schlafzimmer des Königs im Erdgeschoß.

Das Bildnis König Ferdinands in voller Rustung, die Rechte auf dem Helm (Prado 453).

Alphons von Ferrara mit dem großen Hund (Prado 408). (Es ist Ercole II.) Beide damals in der Südgalerie.

Das verlorene Bildnis des Herzogs Francesco Sforza von 1534 in ganzer Figur, voller Rustung, und mit dem Kommandostab; zur Zeit Philipps II im Schatzhaus, damals im „Gang über dem Ordensrat".

Der Hofzwerg Stanislaus in rotem Damastkleid mit dem Spieß in der Rechten und der roten, hermelinbesetzten Mütze in der Linken; ebenfalls verschollen.

Außerdem sechs Bilder, die nicht wohl zu bestimmen sind: Ein gewisser großer Mann mit dem Hut (oder Hund?); vier venezianische Buhlerinnen; das Gemälde einer Braut[1].

Dagegen hat Rubens, der klassische Maler der Jesuitendevotion, in dem erzkatholischen Spanien weder für den König noch für eine Kirche religiöse Bilder gemalt; nur jene zwei für Leganés und Cárdenas sind bekannt. Erst später sandte er dem Hospital seiner Nation in Madrid ein vorzügliches, ganz eigenhändiges Werk. Es ist die Marter des hl. Andreas, noch heute in der neugebauten Kapelle jenes Hospitals. Wenn er in der Wahl heiliger Bilder dem Zug seines Herzens folgte, ergriff er gern Stoffe, wo körperliche Qual oder schmachtende

[1] Vielleicht: Una Venecyana vestida de raso blanco con bordaduras de oro, en la mano derecha un abanicador de palma y una punta de una hoja verde en los pechos. Inventar von 1636. Pieza en que S. M. negocia en el cuarto bajo de verano.

Wollust mit mystischer Verzücktheit sich mischt. Als er am Abend seines Lebens auch für das ihm als Schauplatz der Kindheit werte heilige Köln ein solches Werk stiften wollte, ersann er ein Gemälde, das man den Triumph des Gräßlichen nennen kann. So malte er für Madrid den Apostel, der, zwei Tage lang, umgeben von seinen Getreuen, am Kreuze hängend, nun auf Befehl des Prokonsuls losgebunden werden soll, aber auf sein Gebet von einem himmlischen Glanz verhüllt und der Umgebung entrückt seinen Geist aufgibt. Nie hat er den Pinsel geistreicher geführt: das himmlische Licht kämpft mit dem irdischen Dunkel wie im ungestüm bewegten Meer.

Nur ein Gemälde ist bekannt, das ihm eine spanische Szenerie eingegeben hat; es mag ihn auch an sein Zusammensein mit Velazquez erinnert haben, der ihn auf dem Ausflug nach dem Eskorial begleitete. Bei dieser Gelegenheit erklommen sie einen Gipfel der unwirtlichen Sierra, die das Kloster Philipps II beherrscht. Von der Höhe der „Sierra tocada" (von ihrer beständigen Verschleierung in Wolken), dem schneebedeckten Gipfel der Sierra S. Juan en Malagon, entwarf er eine Skizze des Eskorial, hier in der Tiefe zu einem Schmuckkästchen verkleinert, „mit dem Dorf und der Allee, Fresneda mit den beiden Teichen, der Straße nach Madrid, das am Horizont auftaucht". „Das Gebirge, schreibt er im April 1640 an B. Gerbier, ist sehr hoch und steil, und schwer herauf- wie herunterzukommen; wir sahen die Wolken tief unter uns, während der Himmel darüber klar und heiter war. Oben ist ein großes Holzkreuz, das man von Madrid leicht erkennt, und eine kleine Kirche Sankt Johann, wo ein Eremit lebt, der hier mit seinem Esel zu sehen ist. Seitwärts ist ein Turm und Haus, wo der König öfters einkehrt wenn er jagt. Viel Rotwild kam uns vor."

Nach dieser Skizze wurden später mehrere Gemälde hergestellt, eins, wie Rubens selbst von einem sagt, gewöhnlichen Maler, Peter Verhulst, sah Edward Norgate, auf dessen Schilderung hin es Carl I zu besitzen wünschte. Rubens, obwohl er es nicht für würdig erklärte, unter die Wunder des König-

lichen Kabinetts aufgenommen zu werden, ließ es von dem Landschafter vollenden. Dies ist vielleicht das beim Earl of Radnor in Longford Castle befindliche sehr große Exemplar. Ein andres fand sich im Nachlaß; auch die Dresdener Galerie besitzt eins.

BACCHUS

(LOS BORRACHOS)

1.65 zu 2.25, Abbildung 11 und 12

Während der ersten Jahre seines Madrider Hoflebens widmete der Maler des Königs sich ganz dem Porträt: Kirchenbilder, Genrebilder wurden beiseite gesetzt. Durch ein Porträt hatte er seine Stellung gewonnen, er mußte darauf bedacht sein, sie durch Vervollkommnung zu erhalten, denn nirgends langweilt man sich schneller als am Hof. Erst am Schluß dieses ersten Lustrums versucht er sich in einem neuen Fach: der Mythologie. Es ist ein ländliches Bacchusfest, wo der jugendliche Gott, zwischen zweien seines Gefolges auf der Tonne thronend, einen engen Kreis alter Zechbrüder traktiert und bekränzt[1]).

In seiner Vaterstadt war Velazquez nie auf mythologische Stoffe gekommen; auch jetzt führt ihn zu einem Versuch in dieser Klasse ein besonderer Anlaß: der Besuch des Rubens. Seine „Fabeln" und deren Erfolg am Hof mußte ihm zu denken geben, sie erfüllten seine Phantasie und riefen eine produktive Gegenwirkung hervor. Aber diese Veranlassung ist seinem Werk kaum anzusehn. Er hat sich mit Rubens messen wollen; aber indem er ihm auf eins seiner Lieblingsfelder folgt, tritt sein eigenartiges, spanisches und persönliches Wesen mit siegreicher Originalität hervor. In realistischer Energie ist der „Bacchus" von ihm kaum je wieder erreicht worden.

Über seine Entstehungszeit geben die Akten Auskunft. Am 18. September 1628 hatte ihm der König für schuldig ge-

[1]) Una historia de Baco coronando á sus cofrades, heißt das Gemälde in dem unter Mitwirkung von Velazquez' Schwiegersohn aufgestellten Inventar von 1665

bliebene Honorare eine Zulage gewährt. Sie bestand in einer „Tagesration wie die der Kammerbarbiere" und betrug zwölf Realen täglich; dazu kam ein jährlicher Anzug für neunzig Dukaten. Der Maler hatte hierauf für jene Rückstände und zugleich im voraus in betreff der Werke quittiert, die ihm der König in Zukunft aufgebe; als solche werden Originalbildnisse bezeichnet (retratos originales)[1]. Nun aber erhält er zehn Monate später (22. Juli 1629) auf einmal 400 Dukaten in Silber, davon 300 „auf Abschlag" (á quenta) seiner Werke, und hundert für ein Gemälde des Bacchus, „das er für den Dienst S. M. gemacht hat". Dies muß also nach dem September 1628 begonnen sein.

Der Bacchus hat Philipp ganz besonderes Vergnügen gemacht: er ließ ihn im Sommerschlafzimmer aufhängen. Vielleicht gab Velazquez zu verstehn, daß er im klassischen Land noch mehr solche Göttergeschichten würde liefern können. Man hat vermutet, daß ihm unter jener Form seine Reiseunterstützung gewährt wurde, die Pacheco auf gerade 400 Dukaten angibt[2].

Dieses Werk ist das einzige Trinkerstück des Velazquez, man kann hinzusetzen der spanischen Schule. Die Spanier galten als Antipoden der Deutschen und Niederländer in diesem Punkt. Trunkenheit war ihnen noch verächtlicher als ehemals den Franzosen. Borracho war ein so böses Wort wie Hahnrei und schlimmer als Narr[3]. Es gehörte zu den Beleidigungen die, wie der Schlag ins Gesicht mit Hand, Hut oder Schnupftuch, nicht durch Zweikampf, sondern durch Mord gesühnt wurden. Pasquillanten fanden keinen kränken-

[1]) Hize mrd. á Diego Velazquez, mi pintor de Cám^ra, de que se le diese por la despensa de mi casa vna raçion cada dia en espeçie, como la que tienen los Barberos de mi Cám^ra, en consideraçion de q^e. se auia dado satisfecho de todo lo que se le deuia hasta aquel dia de las obras de su ofiçio q^e. avia hecho para mi seruicio, y de todas las q^e. adelante hiçiese; y las q^e. adelante hiçiere declaro aora en esta órden q an de ser los retratos originales q yo le mandare hacer. Mitgeteilt von Villaamil, El Arte en España VIII, 61ff. Documentos inéditos 55, 398f.

[2]) Arte de la pintura I, 136.

[3]) Hasta aquí loco estaba, ya está borracho. Calderon, Afectos de odio y amor II.

deren Ekelnamen für den verhaßten Minister[1]). Es genügte jemandem nur einen Fall von Betrunkenheit zu beweisen, um seine Verwerfung als Zeuge zu bewirken[2]).

Allein selbst die Spanier haben gelegentlich auch dieses Laster scherzhaft genommen. In der Fundgrube volksmäßigen Humors, den Schelmenromanen, fehlt nicht die Kneiperei mit äußerster Deroute. Die Andalusier, hierin weniger streng denkend (wie die Perser im Islam) wurden von den Kastiliern u. a. borrachos betitelt. Die Lieder des Baltasar del Alcazar sind allerdings eine Rarität in der spanischen Lyrik, aber hinreichend als Beleg, daß die Ader da ist[3]). Der Hof Philipps IV war auch in diesem Punkt freidenkend. Wie Königin Bessy an dem dicken Ritter Geschmack fand und selbst eine Falstaffiade veranlaßt haben soll: so liest man in Briefen aus der Residenz von hohen Belustigungen, wo man Rüpel aus den *corrales* (Komödienhäusern) in den Palast holte und zur Erbauung der Damen betrunken machte. Tirso der Komödiendichter in der Kutte läßt durch seinen Carrasco die Toledaner auffordern, statt dem hl. Rochus Sankt Noah Feste zu feiern:

Que en tal tierra el ser borracho
Es calidad, no es locura
(La Villana de la Sagra I, 11).

Leonardo lud sich zuweilen Bauern ein, und erzählte den Besoffenen spaßhafte Geschichten, um ihre Grimassen im Nebenzimmer zu skizzieren. Velazquez hatte das vielleicht gelesen, er fischte sich einige Kerle auf, wie man sie bis dahin noch nicht auf der Leinwand gesehen und brachte sie in die für sein Bacchusstück geeignete Stimmung. Die Gesellschaft ist ziemlich bunt: ein Soldat, ein Dudelsackpfeifer, ein Bettler und einige schwer definierbare Senioren. Sind es Lastträger (mozos de cordel) oder abgedankte Landsknechte, aus denen Landstreicher geworden sind, — wie umgekehrt die Armee

[1]) Zuan Cornèr, Depesche vom 1. Juli 1632.

[2]) Mad. d'Aulnoy, Voyage en Espagne, X^e & XIe lettre.

[3]) Arguijos Sonett an Bacchus könnte man als Unterschrift gebrauchen: Ora te mire la festiva gente En sus convites dulce y regalado A ti, de alegres vides coronado, Baco, gran padre domador de oriente. Ue de cantar.

sich aus der „Blüte der Tuna" rekrutierte? Vielleicht sind es nur arme alte Bauern, Söhne der Sierra, von ehernen Knochen, unter harter Arbeit und rauhen Stößen des Lebenswinds verwettert, mitgenommen von trockner Sommersonnenglut, eisigen Winterstürmen. Ihnen gilt die Sendung des fremden Gottes, nicht faulen Schlemmern. Dem Tagelöhner bringt er einen Lichtstrahl in sein dunkles Dasein, „Freiheit im Reich der Träume", dieser Wohltäter der Menschheit.

Dieser Wohltäter aber ist augenscheinlich ein junger Lebemann, der von seiner guten Gesellschaft gelangweilt, das Bedürfnis der Herablassung empfindet und einen neuen Sport entdeckt in dem Jubel des „Deus nobis haec otia fecit" dieses zusammengekehrten Häufleins armer Teufel — ihrem breiten Lachen, possierlichen Gebärden und dem aufgewühlten Schlamm ihres Vokabulars. „Ich war mit drei bis vier Ochsenköpfen zwischen drei bis vier Oxhöften. Ich habe den allertiefsten Ton der Leutseligkeit angeschlagen. Ja Mensch, ich habe mit einer Rotte von Küfern Brüderschaft gemacht, und kann sie alle bei ihrem Taufnamen nennen." Der umgestürzte Becher am Boden entglitt wahrscheinlich dem knienden Soldaten, der eben für sein Probestück bekränzt wird[1]). Nachdem wird der Toast getrunken werden, für den Gläser und Schalen bereits erhoben sind. Der Mann mit dem Dudelsack wird den Tusch blasen. Der erste der alten Adepten grinst, mit noch unversehrt schimmerndem Gebiß, in der Wonne des vor ihm aufglänzenden Spiegels der vollen Schale, im Vorgenuß des höchsten Moments des Ordensfestes. Zugleich leiht er dankbar das Ohr dem Spaß seines Altersgenossen, der ihm auf die Schulter klopft. Der Spaß scheint auf unsre, der Zuschauer, Kosten gemacht. Der dritte, im Profil, erwartet, das Glas erhebend (ein feiner, vielleicht venezianischer Kelch) mit dem vergnügten Blick einer treuen Dogge zum Chef aufsehend, das Signal zum „brindis".

[1]) Guzman de Alfarache (I, 2, 5) beschreibt ein solches Gelage von Cofrades de Baco, pilotos de Gadalcanal y Coca, bei dem ein vasillo de plata umgeht. Der picaro findet es, nachdem alle abgefallen sind, auf der Erde. Ribadeneyra nennt das Bild estupendo torneo de los vasallos de Baco y cofradia Brindinica.

Wir gemütlichen Germanen haben Maler in deren Volksstücken fast jeder lacht oder lächelt: der Spanier hat fast nur dies einzige Mal Lacher gemalt; aber wo wurde je das Lachen übermütiger Weinlaune in den Linien und Furchen eines alten Kopfs mit so wenig Verlust und Verzerrung aufgefangen![1]) David Wilkie saß oft stundenlang vor dem Bilde, das er allen andern des Meisters vorzog. Endlich erhob er sich mit einem Seufzer (ouf!).

Dieser Bacchus eröffnet den seltsamen Olymp des Velazquez. Andre haben in solchen Stoffen das Konventionelle schwer vermieden, bei ihm bricht die Volksart gerade hier am naturwüchsigsten durch. Nach der Methode des Cervantes nimmt er den Mythus beim Wort. Er fragt sich: was würde es wohl für eine Szene geben, wenn dieser junge Welteroberer auf seinen Zügen sich einmal in unsere Täler verirrte? Was für Gläubige würden sich um ihn scharen? Wie mag dieser Gott eigentlich aussehn, der in Gesellschaft von Winzern und Winzerinnen umhervagabundiert und sich am einsamen Meeresstrand seine Frau aufliest? Wenn andre sich in fremde Phantasie- und Glaubenswelt nachfühlend hineinstudieren, so ist dem Spanier sein Land die Welt, und geduldet wird nur, was sich völlig naturalisiert.

Sonst wurden solche Szenen viel gelehrter in Szene gesetzt. Aber wer vermag heute noch etwas zu machen aus dem faden Bacchanal des Cavalier Massimo mit seinen reizlosen neapolitanischen Tänzerinnen (im Madrider Museum), oder aus den Schemen des Nicolaus Poussin in ihrem Basreliefmarsch. Obwohl auch dieser gelegentlich einen trunkenen Silen gemalt hat, der dem Riberaschen die Palme der Gemeinheit streitig macht[2]). Neuerdings haben wir Bacchanale gesehen, die von

[1]) No Teniers or Hogarth ever came up to the waggish wassail of his drunkards. R. Ford, Penny Cyclopaedia, Art. Velazquez. — The success of the artist in seizing a laugh and fixing it on the canvass, without converting it into a grimace, is an unparalleled triumph of skill. Curtis 18.

[2]) Prado Nr. 2312. Spagnoletto ist, nach dem Datum seines berühmten Gemäldes im Museum zu Neapel, dort zwei Jahre vor dem Landsmann in Madrid auf seinen Silen gekommen. Eigentlich ist dieser Silen nicht „abscheulicher" als der griechische. Um Ribera in solchen Darstellungen zu beurteilen, müßte man

archäologischem Wissen triefen; bei Alma Tadema sieht es aus, als hätten sich die Melancholiker eines vornehmen Irrenhauses ein Fest gegeben. Aber Szenen, die den Menschen in Zusammenhang zeigen mit dem „Erdgeist" (wie der alte Vilmar sagte) können nicht genug Lokalgeschmack haben. Schön ist auch, daß er uns mit jenen bocksbeinigen Scheusalen verschont hat, die sich seit der Renaissance wie eine Plage apokalyptischen Ungeziefers über die Gefilde der drei Künste ergossen hatten. Doch fehlt es diesem Bacchanal, das man eine Parodie genannt hat, nicht an griechischen Anklängen. Die Griechen wußten den Wert alter Trunkenbolde zu würdigen. Die tanzenden Satyrn der Villa Borghese und des Lateran erfreuen sich derselben groben Knochen, eckigen Schädel, kleinen Augen, starken Jochbeins und kurzen Borstenhaare. Wenn bei der Jugend („Trunkenheit ohne Wein!") der Stempel der Trunksucht ekelhaft ist, so kann Weinseligkeit der Greise an den Humor des lachenden Philosophen erinnern. Nur ist hier alles aus dem prestissimo des hellenischen Komus in das largo und lento spanischen Phlegmas übertragen. Die Drehungen jener Satyre des Myron gleichen Sprüngen des wilden Stiers; das träge Behagen unserer Küfer dem Treiben eines Rudels Saue in sumpfiger Waldschlucht. —

Obwohl die Zeremonie unter freiem Tageshimmel vor sich geht, ist sie doch in Atelierlicht gesetzt. Sie scheinen in einer dunklen Taverne zu sitzen, die durch ein Fenster links erleuchtet wird. Das hellste Licht ist gesammelt auf die Hauptfigur, deren Hautglanz es zurückstrahlt. Damit kontrastieren in scharfer, wie gemeißelter Modellierung die vier wettergebräunten Häupter, ihre Licht einsaugenden, vertragenen, braunen und gelben Mäntel und Wämser. Endlich vier Figuren

seinen großen „Triumphzug des Bacchus" besitzen, der sich noch im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts im Schloß zu Madrid befand. Er war 12 kastilische Fuß lang und $7^1/_2$ hoch. Fragmente des im Brand des Schlosses stark mitgenommenen Werks waren in Buen Retiro (1772), darunter der Kopf des lorbeerbekränzten Gottes und „drei tote Köpfe" auf einem weißgedeckten Tisch. Zwei andere Fragmente, die sogenannte Sibylle und der Bacchuspriester sind noch im Pradomuseum *(1122 und 1123), weitere bei Marqués de Casa Torres in Madrid und bei Mr. W. F. Cook in Pittsburg.*

im Dunkel, aus dem einige helle Nasenspitzen und Stirnhöcker auftauchen.

Wer den Maler im Nackten kennen lernen will, möge sich diesen robusten Bacchuskörper ansehn, – den überschneidenden Arm, das vortretende Knie, den vom Reflex des roten Mantels beleuchteten Unterschenkel. In diesem Punkt hat er kaum noch etwas zu lernen; Vertrautheit mit dem organischen Gefüge gesellt sich zur Wahrheit des Scheins, der natürlichen Zartheit einer jugendlichen Gestalt.

Die schwache Seite liegt in den Schatten und dunkeln Stoffen. Der Bolus hat mehrere Teile, ja ganze Figuren in der Modellierung geschädigt. Der kauernde Zapfer ist fast nur Silhouette. Die Blätter des Weinstocks sind braune Klümpchen. Auch der Hintergrund hat die Haltung verloren.

Noch fällt die Beengung im Raum auf. Die dicht zusammenhockenden Figuren sind stark nach vorn gedrängt, sie haben keinen Raum um sich, keine „respiracion", und der jetzige Grund wirkt wie eine blaugetünchte Wand. Man könnte fragen, ob der Vorgang nicht anfangs in einem Gewölbe gedacht sei; die Gebirgslandschaft scheint um die Figuren herumgemalt; sie ist in der Art der spätern Reiterbilder. Doch wird der Gesamteindruck durch die Nachdunklung wenig gestört. Da die Hauptfiguren mit ihren breiten Lichtpartien in voller Kraft bestehen, so gewinnen sie sogar durch die Folie jener gesunkenen Flächen.

Auch die Komposition ist gründlich erwogen. Die Rundung des engen Kreises, der strahlende nackte Gott neben den bemantelten Alten, der Schenke als repoussoir, die Gruppe des Ankömmlings mit dem Musikanten, die die Reihe einrahmend abschließt, der Kontrast des zurückgelehnten Begleiters mit dem vorgebeugten Knienden und dergleichen mehr zeigen eine Menge Überlegungen hinter dem Schein des Zufälligen.

So schien der „Bacchus" in Kraft, Bestimmtheit und morbidezza der Modellierung, Plastik der Gestalten, Wechsel der Beleuchtungsgrade, Ausdruck und Leben der Züge unübertrefflich. Wäre so etwas anderwärts gemalt worden, so würde heute wahrscheinlich jede Galerie ihre Borrachos besitzen.

Die Kunsthändler würden geschworen haben, dieser Maler dürfe und könne nie etwas anderes malen als Kneipen, und er wäre damit ein reicher Mann geworden. Aber Velazquez fand an Selbstwiederholungen keinen Geschmack. Niemals hat er wieder ein Gelage gemalt. Die Verehrer des Bildes mußten sich mit Kopien zufrieden geben[1]).

Doch gibt es eine Dublette und eine Variante des Bacchus. Jene, im Museum zu Neapel, hat die Größe des Originals. Viele Gemäldefreunde verdankten ihr den einzigen, unvergeßlichen Eindruck von dem Genie des spanischen Malers. Das Bild ist in einer mir sonst nicht vorgekommenen Technik; die teigartigen Pigmente sind stückweis auf die Leinwand gesetzt, ja, man bemerkt erhöhte Rändchen, wie Zellen. Man möchte glauben, es sei nicht ohne Mitwirkung des Meisters entstanden; die hellere und echt velazquische Haltung scheint ursprünglicher als in dem nachgedunkelten Original in Madrid, dessen getrübte Teile, besonders die Landschaft, man danach ergänzen kann.

Auch das zweite Exemplar, gewöhnlich als Skizze bezeichnet, stammt aus Neapel, wo es der englische Gesandte, Lord Heytesbury, von einem Kunsthändler Simone kaufte. Neuerdings ist es nach Amerika gekommen. Es war sogar bezeichnet und datiert, der Name steht, in zierlicher Schrift auf dem Blatt eines zerrissenen Büchleins, links an der Ecke

Diego V . . zquez f.
1624.[2])

[1]) Das Gemälde wurde später aus dem königlichen Schlafgemach in die alte Nordgalerie versetzt und bei des Königs Tode zu dreihundert Dukaten taxiert. 1686 steigt es auf 400. 1702 nach dem Tode Carls II auf 200 Dublonen = 24000 Realen. Nach dem Brand erscheint es ohne Rahmen, es hatte vermutlich gelitten; kommt nach Buen Retiro, kehrt unter Carl III in den neuen Palast zurück, wo es Goya 1780 auf 40000 Realen schätzt. Dieser hat es recht mittelmäßig radiert, und Mengs' Schwiegersohn Carmona in Kupfer gestochen, aber nicht in seiner guten pariser, sondern in seiner schlechten spanischen Manier; keines von beiden Blättern gibt den Charakter der Zeichnung wieder.

[2]) *Die Bezeichnung lautet: Diego Vazquez f. 1634. Gemalt von einem mittelmäßigen Nachahmer des Velazquez. In der Sammlung Widener bei Philadelphia.*

RUBENS UND VELAZQUEZ

In Pachecos Buch liest man, daß Rubens, der auf seiner ersten Reise eine so grundschlechte Meinung von spanischen Malern gewonnen hatte, diesmal Einen wenigstens kennenlernte, an dessen Arbeiten er ebenso wie an seiner Person Geschmack fand: den Schwiegersohn. „Er äußerte sich sehr günstig über seine Bilder wegen seiner Bescheidenheit", so drückt er sich aus, etwas seltsam, als habe er ihn gelobt aus Rührung über seine Bescheidenheit. Nach der Überlieferung alldort sollte ihn Rubens freilich, so berichtete Gaspar de Fuensalida, „anerkannt haben als — wofür er immer galt im Palast, — den größten Maler den es gibt und gegeben hat in Europa"[1]). Sein Name wird in Rubens' Briefen nicht genannt, steht aber unter jenem Stich seines Freundes Paul Pontius (S. 228). Und die umfangreichen Bestellungen in Antwerpen können nicht ohne Velazquez' Mitwirkung erfolgt sein.

Das Auftreten des Rubens in Madrid muß auf den neunundzwanzigjährigen Velazquez einen gewaltigen Eindruck gemacht haben. Er war der erste große Maler den er persönlich kennenlernte, in seinem Schaffen nach Wunsch beobachten konnte. Nicht ohne gemischte Gefühle mußte er sehen, wie das ihm vor fünf Jahren von dem Minister zugesprochene Monopol gleichsam suspendiert wurde. Der Fremde hatte sein Zelt aufgeschlagen im Palast. Die Majestäten und Hoheiten kamen nun ihm zu sitzen, die allerhöchsten Atelierbesuche waren auf ihn übergegangen. Der Ugier de Cámara war jetzt der Cicerone des Malerdiplomaten, des Vertrauten im Rate der Staatsmänner. Künstler die nicht mehr jung und elastisch waren, haben ähnliche Erlebnisse tief erschüttert. Claudio Coello hat die Verdunklung seines Sterns durch Luca Giordano nicht überlebt. Antonio del Castillo, als er in Sevilla die Werke seines früheren Kameraden Murillo sah, rief: „Ya murió Castillo!" (Ihr könnt mich begraben!); und er war

[1]) Dixo — que siempre le a conocido en palacio .... con nombre del mayor pintor que ay ni aurlo en Europa y que asi lo confesó Rubens, vn gran pintor Flamenco quando vino á esta corte. Revista Europea 1874 II. 275.

Prophet. Als Velazquez drei Jahre später aus Italien zurückkehrend, dem König seine Aufwartung machte, hat er ihm innig gedankt, daß er sich inzwischen von keinem andern habe aufnehmen lassen[1]).

Rubens besaß auch die Überlegenheit der Jahre und der Erfahrung; er hatte die Höhe seiner Kunst längst erreicht, und durch sie seinen Weltruhm gegründet: Velazquez war noch fast ein Jüngling, ein Suchender. Er stand der Natur gegenüber etwa wie jemand, der einen Text aus fremder Sprache sorgfältig zu übersetzen hat; Rubens malte, wie ein Dichter Verse macht in seiner Muttersprache. Bei einem geborenen Maler wie der Spanier war, mußte der Blick auf seine eignen bisherigen Leistungen mit ihrer Gebundenheit ans Modell, ihren harten Konturen und Atelierlicht, niederschlagend wirken, wenn er sie mit jenen Orgien von Farbe und Licht verglich.

Die Folgerung scheint auf der Hand zu liegen: Er hat diese Eindrücke dem Rubens wahrscheinlich sogar gestanden. Denn dieser rühmt seine Bescheidenheit, was sich schwerlich auf sein geselliges Benehmen bezieht. Die Tatsachen sprechen lebendig genug: Rubens hatte dort die Tizians kopiert, Velazquez bittet alsbald um Urlaub nach Italien und studiert in Venedig Tizian und Tintoretto; jener hatte seinen König mit Mythologien entzückt, und die nächste Arbeit die dieser unternimmt, ist ein Bacchusfest. Noch mehr: um dieselbe Zeit geht in seinem Stil eine Veränderung vor, die Anfänge einer Bewegung, die später zu seinem bewunderten Originalstil führt. Also: Rubens' Erscheinung brachte ihn zum Entschluß: umzulernen.

Der Verfasser der Schrift „Peintres flamands en Espagne" bemerkte im Madrider Museum diese Veränderung zwischen den Gemälden vor und nach dem Besuch. Offenbar datieren, sagt er, von Rubens seine schönsten Eigenschaften: die bezaubernde und ritterliche Freiheit der Ausführung, die bewunderungswürdige Geschmeidigkeit der Tinten, die köstliche Frische und

[1]) Pacheco, Arte de la pintura I, 139, Agradeciéndole mucho usw.

das Licht, das sie unter allen Meistern der Welt auszeichnet; der strenge Pacheco habe ihn nichts derart lehren können. (Aber muß es ihm denn jemand gelehrt haben im sonnigen Spanien?) Doch auch Spanier[1]) haben geglaubt, dieser Einfluß sei klar bewiesen durch das Gemälde, welches er an der Seite des Rubens zu malen begann und endete; ein Gemälde, das durch Gegenstand und Anordnung, Natürlichkeit, Kraft des Lichts und Stärke des Ausdrucks, der Farbe und Zeichnung eine neue Ära im Stil des Velazquez bezeichne, und sehr an die Macht der leuchtenden Farben des flämischen Malers erinnere: die Borrachos.

Und so geht es fort im Festrednerstil: Rubens zeigt dem Neophyten die Prozeduren durch die er seinen unvergleichlichen Glanz erreichte. Das Zeugnis der Transformation ist dies Bild, das an vielen Stellen dieselben glühenden Töne widerstrahlt, die der Pinsel des Antwerpners hervorzauberte. Es fehlt nur noch, daß die Galeriekataloge hinter den Namen des Velazquez setzen: Schüler von Herrera, Pacheco und Rubens.

Diese Sätze drücken doch das wirkliche Verhältnis nicht zutreffend aus. Freilich fällt — wie längst bekannt — um das Jahr 1630 eine Wendung in Velazquez' Evolutionen. Aber die Borrachos, obwohl wie schon Mengs bemerkte, in etwas freierem Stil gemalt als der Aguador (es lagen ja zehn Jahre dazwischen) gehören noch ganz der ersten Manier an, und deshalb mißfallen sie den Impressionisten. Wie nahe hätte es z. B. gelegen, den stumpfen Bolus seiner Schatten mit der durchsichtigen Braununtertuschung zu vertauschen! — Augenscheinlich läuft jene Linie vielmehr zwischen den Borrachos und der zwei Jahre später in Rom gemalten Vulkanschmiede durch: es ist klar daß die Änderung der Malweise unter den Eindrücken Italiens stattgefunden hat, wie er auch selbst erklärte, in Venedig sei das Gute und Schöne zu finden. Möglich daß die Gespräche mit Rubens und dessen Urteile über die besichtigten Gemälde in ihm den Verdacht der male-

[1]) Cr. Villaamil, Rubens diplomático español p. 141.

rischen Minderwertigkeit seiner bisherigen Weise geweckt haben; — obwohl Rubens selbst den Caravaggio studiert und kopiert hat. Doch würde er auch ohne ihn von ihr abgekommen sein; denn dies lag im Zug der Zeit, und oppositionell einseitige Manieren sind immer kurzlebig gewesen.

Der Hauptpunkt ist, daß jene Richtung die Velazquez von nun an einschlägt und die ihn zu seinen Erfolgen geführt, von Rubens weit abgeführt hat. Die Freiheit der Faktur, die Helligkeit der Haltung mögen verwandt sein, aber dennoch: Wer sich das Schauspiel einer starken Kontrastwirkung zwischen Koloristen verschaffen will, muß beide, auf ihrer Höhe, nebeneinander sehn. Es waren eben in Begabung, Gefühl und Moral der Kunst grundverschiedene Naturen, und vielleicht haben sie gerade darum Gefallen aneinander gefunden, ja, wie Pacheco versichert, Freundschaft geschlossen. Und ferner, niemand wird bestreiten wollen, daß der Niederländer eine ungleich mächtigere produktive Kraft war, aber das Verhältnis ist darum nicht etwa so, daß der Spanier sich ihm hätte unterordnen müssen. Er hat ihn neidlos bewundert, aber man braucht nicht alles auch machen zu wollen was man bewundert. Der echte Künstler wird in solchen Begegnungen, statt den Mut oder sich selbst zu verlieren, vielmehr seine berechtigte Eigenart gewahr werden und den Mut schöpfen den ihr angemessenen Weg einzuschlagen. Er sah hier eine Kunst, die in allen Stücken auf die stärksten Wirkungen aus war, immer etwas die Grenzen der natürlichen Wahrheit überschreitend, in Farbe, Licht, Charakter und Mimik. Er wird sie betrachtet haben, etwa wie der Geschichtschreiber einen guten historischen Roman. Dieser wird vielleicht höflich sagen: So etwas könnte ich nicht machen; und dabei denken, daß er so etwas nicht machen wollte, wenn er es könnte.

Nicht alles war Licht in dem erstaunlichen Werk des königlichen Malers von Antwerpen. Von seiner glänzenden Seite, dem „fuego y sublimidad de la invencion", hat er sich grade in Madrid weniger gezeigt. Seine fünfundzwanzig Kopien nach Tizian konnten imponieren als Leistung nordischer Arbeitskraft; ein Künstler durfte fragen, warum er statt Über-

setzungen aus dem Italienischen ins Flämische zu machen, nicht lieber nach Leben und Natur, Land und Leuten Originale gedichtet habe.

Was die dekorativen Mythologien betrifft, die er in der Folge für die königlichen Schlösser lieferte: so konnte Velazquez, als Leiter ihrer Ausstattung, sich nur freuen, mit solchem Material zu arbeiten, wie es Rubens bereitwillig zur Verfügung stellte und mit einem Aufgebot in Masse seines Stabs von Trabanten und Gehilfen in kürzester Frist lieferte. Und was die königlichen Bildnisse betrifft, so dünkt uns, brauchte er ihn, ohne Selbstüberhebung, nicht zu fürchten. Wer sie hier nebeneinander sieht, wird wenn er aufrichtig ist sagen: Hier ist Natur und Leben, dort Manier. Auch Leben freilich, aber das Leben des Malers, s e i n Geist. Dort fühlt man sich vor einer Realität, die, ob sympathisch oder nicht, den Anreiz gibt sie zu studieren, zu durchdringen, zu deuten. Hier sagt man: Ein schöner Rubens, und sagt damit alles. Und wer hat nicht vor seinen bestechenden Schöpfungen doch den Eindruck gehabt, daß der Gegenstand ihm meist bloß Gelegenheit war, das unerschöpfliche Arsenal seiner Mittel zu entfalten. Wo Velazquez in der Lage war frei seinen Stoff zu wählen, steckt immer etwas darin von einem Kunstproblem; und stets hat er die Darstellung aus dem Gegenstand geschöpft, abgeleitet. Er war eigentlich ein Künstler ohne Publikum, da er nur für seinen König arbeitete. Er war also scheinbar sehr abhängig, doch aber auch wieder frei vom Einfluß der Menge, der oft schlimmer ist als Fürstendienst. Er konnte leicht für Dinge die ihm nicht paßten, andere empfehlen, oder für das was er gern gemacht hätte, Stimmung machen. In beiden Fällen wurde ihm das Transigieren mit seinem Gewissen erspart. Er war eine stolze, phlegmatische Natur, vom Temperament des Empirikers, ein „Experimentalmaler". Ein Edelmann, dem es nicht einfällt dem Betrachter entgegenzukommen, oder gar ihn zu bestechen; er stößt eher ab, in seinen feinsten Sachen ist er kaum verstanden worden.

Rubens gehörte zu denen, die, wie in Italien Bernini, ihre Zeit sich unterwarfen. Eine große Natur die strebt zu herr-

schen wohin sie kommt. Von Paris, London, Madrid, Genua konnte er sprechen wie Caesar. Wer aber seine Zeit beherrschen will, muß mit ihr Fühlung haben, noch mehr: ohne Wechselwirkung gibt es keine Herrschaft. Da fragt es sich nun, in welche Zeit einer kommt, an was für Seiten der menschlichen Natur er sich zu wenden hat. Man muß die herrschenden Klassen des siebzehnten Jahrhunderts kennen, um seine Malerei zu verstehen[1]).

Das Herz Philipps IV hatte er ganz gewonnen. Der gekrönte Lebemann, dessen Tage zwischen galanten Abenteuern, wochenlangen Festen, wilden Jagden und frommen Zeremonien wechselten, scheint in seinen Schöpfungen einen poetischen Widerschein des eigenen Daseins gefunden zu haben. Wie ein moderner Prinz (the snob royal) entdeckte er vielleicht mit den fortschreitenden Jahren das Geheimnis weiblicher Schönheit in den drei F (fair, fat, forty) flämischer „Fleischklumpen". Er ließ ihm nun keine Ruhe mehr mit Aufträgen, und auch jene freien Darstellungen, die Rubens für sich behalten hatte, wanderten aus seinem Nachlaß nach Madrid, dessen Museum für diese Seite des Meisters interessant ist.

Diese vorübergehende, aber nahe Berührung beider Meister, bringt uns also ihren tiefen Gegensatz zum Bewußtsein. Und nichts ist so geeignet ihn zu veranschaulichen, wie diese Mythologien. Die Fabeln des Rubens, so mächtig das Leben der Gegenwart und der Rasse darin pulsiert, sind noch ganz im Geist der Renaissance. Auch dieser gründlich humanistisch gebildete Maler, der Zögling der Jesuiten, hatte sich in seiner Weise eine Palingenesie der antiken Stoffe vorgesetzt, in die er sich mit Fleiß hineinstudiert, mit Wonne hineingefühlt hat, — wenn auch das überquellende sinnliche Daseinsgefühl die strengen Linien der antiken Form weit überflutete. Immerhin, er entrückt uns in ein Arkadien der Phantasie, und auf

[1]) Quand on veut éviter d'être charlatan, il faut fuir les tréteaux; car, si l'on y monte, on est bien forcé d'être charlatan; sans quoi, l'assemblée vous jette des pierres. Chamfort.

Schwingen der Poesie. Dem Spanier lag nichts ferner als diese enthusiastische Vergötterung der Antike und der Sinnlichkeit. Wir sehen es in diesem Bilde: der es ausdachte, war ein nüchterner Mann. Seine erste mit freier Neigung ausgeführte Figur war ja ein Spender des Wassers: ἄριστον μὲν ὕδωρ. Wo eine im Bann des Sinnenwahns befangene Kunst den Rausch zum dionysischen Zustand erhebt und in reizenden Bildern eines goldnen Zeitalters ausklingen läßt: da sieht dieser mit dem geringschätzigen Lächeln des Freien nur das komische Spiel der trunkenen Lähmung und ihrer Verzerrungen.

Sein Bacchus gehört zu dem gesunkenen Göttergeschlecht, das in der Zeit der großen Götterdämmerung ins Plattland unter die pagani flüchtete: in der Hefe seiner spanischen Gesellschaft läßt er ihn seinen Thiasos zusammenlesen. So hatte einst Michelangelo, auch ein Nüchterner, weil von höherem Wein Trunkener, die Statue desselben Gottes nach dem Ebenbild eines jugendlichen Wüstlings gemeißelt. Shelley nannte ihn den Bacchus eines Katholiken; mit demselben Unglauben an die bacchische Mania, malte der Kastilier hier dessen Vetter. Es ist nicht die dämonische Degradation des Mittelalters; noch weniger der moralisierende Spiegel, den ein Hogarth oder Cruikshank der Trunkenheit vorhielten. Denn diese Neuschöpfung ist eine wahrhaft künstlerische, und von nicht geringerer Komik wie die Szenen eines Jan Steen.

Die Italiener hatten sich einst einen Halbglauben an das alte Naturgötterwesen erweckt, der allerdings hinreichte, ihren Gestalten und Geschichten ein schönes Halbleben einzuhauchen. Aber ihre reizenden Maskeraden erhoben sich nie ganz über das Schattenhafte, wie die Dichtungen über die Phrase. Die Bilder der mythologischen Klasse sind aufrichtig gesagt ihre frostigsten. Hier aber haben wir Leben, zwar ein Leben niederer Ordnung, aber von intensiver Verleiblichung und Innervation, und auch künstlerisch durch den jenen fremden Humor doch von höherer Ordnung als die Wiederbringung einer Schattenwelt mit ihrem bestrickenden Sinnen- und Formenreiz.

DRITTES BUCH

ERSTE ROMFAHRT

(1629—1631)

NACH ITALIEN

zu kommen, war im siebzehnten Jahrhundert jedes gebildeten Spaniers Lebenswunsch — wie heute nach Paris. Lope läßt einmal einen Narren sagen, man möchte in Frankreich geboren sein, in Italien leben und in Spanien sterben; das erste wegen des reinen Adels und des nationalen Königs, das zweite wegen der Freiheit und Fruchtbarkeit, das dritte für den Glauben, der in Spanien so fest, so katholisch, so wahrhaftig ist[1]).

Wenn Velazquez' italienische Kollegen von Florenz dem modernen Athen, von Italien dem Waffenplatz der Kunst sprachen, so war das für ihn kein neues Evangelium. Wer im Hause Pachecos seine Lehrjahre verbracht hatte, der werde, sollte man denken, sobald als möglich alles im Stich lassen mögen, um nach Rom zu kommen. Man stelle sich vor, in welchem Lichte damals den Spaniern ihre eigne Vergangenheit erschien. Jene Gruppe, die uns heute allein vorschwebt, wenn spanische Malerei genannt wird, fehlte noch. Das Mittelalter war völlig verschlossen, eine Morgenröte dämmerte auf in der Zeit Isabella der Katholischen, aber Tag wurde es erst, als die spanischen Maler aus Rom zurückkamen, als Alonso Berruguete im Jahre 1520 wieder in Saragossa auftauchte.

[1]) Lope de Vega, El peregrino en su patria. Obras sueltas. T. V. Madrid 1776.

Er gehörte zu den jugendlichen Verehrern Michelangelos, am Karton von Pisa hatte er gelernt was Zeichnen sei. Dann ließ er in Toledo, dem spanischen Rom, dessen gewaltigen Propheten in Marmorreliefs neu aufleben. Hatte nicht Philipp für seinen Eskorial eine Kolonie italienischer Meister berufen? Und heute noch, jener Valencianer Ribera, der sich in Neapel den ersten Platz errungen, hatte er sich nicht in Italiens Schulen zu solcher Höhe aufgeschwungen? Zwar die Ideale welche einst die Romanisten nach Welschland führten, sie waren der damaligen Generation fremd geworden; aber unter allen Wechseln des Geschmacks hatte Rom seinen unverminderten Reiz für die Spanier bewahrt, als Künstlerstadt und Freihafen eines ganz kosmopolitischen Kunstverkehrs. In das Treiben der dortigen spanischen Kolonie zu der Zeit als Velazquez Reisepläne zu schmieden begann, geben uns einen Blick die Aufzeichnungen des aragonesischen Malers, der nur drei Jahre jünger als Velazquez, dort sein Jünglingsalter verlebt hatte, und etwa vier Jahre vor dessen Romfahrt zurückgekehrt war[1]). Man liest, wie dieser Jusepe Martinez, dessen Name ohne seine Schrift heute wohl ganz verschollen wäre, in Rom sich des vertrauten Umgangs eines Domenichino, Guido und des Sohnes Paolo Cagliaris erfreut. Und wir begreifen, wie diese humane Zugänglichkeit auch der Angesehensten, diese bequeme Art des Lernens auf Wanderungen durch Paläste und Kirchen unter Führung romerfahrener Kollegen, noch ganz anders auf die aus so engen, starren Verhältnissen kommenden Spanier wirken mußte, als etwa auf Pariser und Niederländer. Nur die Stimmung war seit Berruguete und Becerra ganz verändert. Die sämtlichen Cinquecentisten hat Correggio verdunkelt. Aber Landschaft und Genre haben sich neben der Historie Platz verschafft. Welch andere Ziele damals in Rom den jungen Fremdlingen aufgingen und günstigen Nährboden fanden, veranschaulicht der fünfzehnjährige Aufenthalt unseres Adam Elsheimer, von dem eben

[1]) Jusepe Martinez, Discursos practicables del nobilisimo arte de la pintura; herausgegeben von D. Valentin Carderera. Madrid 1866.

dieser Saragossaner Martinez eine Lebensskizze[1]) bewahrt hat; denn kein anderer ist der geheimnisvolle Adan del Samar, von dem zu seiner Zeit die Künstlerkonventikel noch voll waren: dieser einsiedlerisch beschauliche Sonderling, der in Gedanken versunken, niemanden grüßend, durch die römischen Gassen schreitet, wie er seine Fabeln und Legenden in poetischen, aber ganz römisch empfundenen Landschaften, in einem den Italienern wunderlich erscheinenden Duodezformat, mit deutschem Fleiß, zum Schaden seiner Gesundheit ausführt, und trotz des Zuredens der Freunde, die ihm größere Dinge zutrauen, von seiner bescheidenen Art nicht abgehen will, weil er erst wenn er sich selbst genügt, ihren Rat befolgen könne. —

Velazquez hatte den König schon mehrmals um Urlaub ersucht, aber bisher nur Versprechungen erhalten. Sein Gedanke war gewiß nicht, dort umzulernen; die damaligen Italiener interessierten ihn wenig. Aber unbezwinglich mußte doch die Neugier sein, jene Heroen, von deren Preis ihm seit seinen Knabenjahren die Ohren klangen, mit eigenen Augen zu sehen.

„Endlich (erzählt der Schwiegervater) erteilte der König, am 28. Juni, den Urlaub (licencia), feuerte ihn an und schenkte ihm vierhundert Silberdukaten; auch Fortzahlung des Gehalts wurde gewährt. Und als er sich vom Conde Duque verabschiedete, gab ihm dieser weitere zweihundert Dukaten in Gold, eine Medaille mit des Königs Bildnis und viele Empfehlungsschreiben" (cartas de favor).

Der Horizont Italiens war damals durch Kriegswolken verfinstert. Es sind die Jahre des mantuanischen Erbfolgekriegs. Der Kaiser, der sich als Lehnsherr der Markgrafschaft betrachtete, hatte die nach dem Tod Vincenzo Gonzagas (1627) erfolgte Besitznahme des Herzogs von Nevers übel vermerkt und den Sequester über Mantua ausgesprochen. Carl Emanuel

[1]) Fué muy solitario y contemplativo, tanto, que por las calles andaba tan absorto, que no hablaba con nadie si no se le hablaba; teníase por de menos valor de lo que él era; sus amigos le reprendian, diciéndole que mudase de estilo, estimándose más, pues lo merecia: era su respuesta siempre, que en satisfacerse de sus obras tomaria entonces su consejo. Discursos p. 41.

von Savoyen und der spanische Statthalter von Mailand verständigten sich über die Teilung von Montferrat, Gonzalvo de Cordoba belagerte dessen Hauptstadt Casale. Eine ganz neue Wendung nahmen die Dinge in diesem Jahr (1629) durch das Erscheinen Frankreichs auf dem Kriegsschauplatz, das jetzt nach der Einnahme von La Rochelle freie Hand hatte. Nach der Besetzung Susas hatte Carl Emanuel sich mit Richelieu vertragen, ein Defensivbündnis kam zustande zwischen Ludwig XIII, Venedig, dem Papst und Nevers, dem auch Savoyen beizutreten versprach; der Herzog bestimmte Gonzalvo die Belagerung von Casale aufzuheben.

Infolge dieser Wendung beschloß der Madrider Hof mit dem Kaiser gemeinsam vorzugehen. Colalto überschritt die Alpen; mit ihm zusammen sollte der große Feldherr operieren, der vor kurzem aus den Niederlanden, dem vierzigjährigen Schauplatz seiner Taten, am 24. Februar 1628 in Madrid eingetroffen war.

Ambrosius Spinola stand damals auf dem Gipfel seines Ruhms. Der Name den er sich durch die Belagerung von Ostende (1604) erworben, war durch die Einnahme von Breda (1624) mit neuem Glanz umwoben worden. Er war der einzige Feldherr, in den man zu Madrid völliges Vertrauen setzte, der letzte große Heerführer, den Spanien noch hatte, „in der großen Teuerung von Kapazitäten für das Generalkommando"[1]). Sein Wunsch wäre gewesen, die Arbeit langer Jahre mit der Pazifikation der Niederlande zu beschließen; nur auf die dringenden Bitten des Königs entschloß er sich den Oberbefehl in Italien zu übernehmen. Sein Auftrag war Casale zu nehmen und dann Frieden zu schließen. Lemos hatte gesagt: Wenn wir den Marchese Spinola machen lassen, so werden wir Frieden, Ehre und alles Gute haben. Alle seine Forderungen bewilligte man: er ging als Gouverneur von Mailand und Capitan general, mit 36000 Dukaten Gehalt in Kriegszeiten. „Seine Autorität", sagt der Genuese Saluzzi, „ist die größte, die je einem Minister verliehen wurde, den alten

[1]) Gandolfo, Depesche vom 19. Oktober 1629 im Turiner Archiv.

Herzog Alba und Don Juan de Austria einbegriffen, denn er ist mit unbeschränkter Vollmacht zu Bündnissen, Krieg und Friedensschluß ausgerüstet." Vor seiner Abreise hatte noch die Hochzeit seiner Tochter Polissena mit D. Diego Mexía (Leganés) stattgefunden im königlichen Palast, in den Gemächern der Königin und in Gegenwart der Majestäten: seine Söhne, der General Philipp und der Erzbischof Augustin von Granada waren herbeigeeilt, den Vater noch einmal zu sehn.

Diesem Manne wurde nun Velazquez vorgestellt, mit ihm sollte er die Seefahrt machen. Es hatten sich noch angeschlossen der Admiral D. Alvar Bazan, Marques von S. Cruz, der Herzog von Lerma, und der Abate Scaglia. Diese fuhren mit dem Feldherrn in demselben Wagen nach Barcelona, wo neun Galeren ihrer warteten.

Olivares hatte ihn mit Einführungsbriefen mehr als nötig versehen; auf sein Geheiß schrieb der Sekretär des Staatsrats D. Juan de Villela an alle italienischen Gesandten bei Hof. Velazquez bekam Schreiben für Venedig und die kleinen italienischen Staaten, Rom und die Legaten in Ferrara und Bologna. Da bei den gespannten Verhältnissen diese kurzen und förmlichen Schriftstücke aber wohl nicht hinreichten, den italienischen Fürsten Klarheit über seine Person zu verschaffen und ihr Mißtrauen zu beseitigen, so legten die Gesandten noch vertrauliche Informationen bei, von denen eine schon bekannt war, die venezianische; die für Parma und Florenz fand ich im farnesischen und mediceischen Archiv. Die Depesche des Residenten von Parma, Flavio Atti an die Herzogin-Witwe beweist, daß man ihn wirklich im Verdacht hatte, neben seiner Kunst zugleich Spioniergeschäfte zu treiben[1]).

Serenissima Madama Signora Patrona mia perpetua.

An diesem selben Tage habe ich an den Herzog meinen Herrn einen Begleitbrief geschrieben für Diego Velazquez Vscero und Kammermaler S. M., der nach Italien geht um (wie er sagt) sich in seiner Kunst als Maler zu vervollkommnen. Er nimmt Briefe mit vom Nuntius für

[1]) Depesche Flavio Attis vom 26. Juli 1626 im farnesischen Archiv zu Neapel.

Rom und von allen andern Gesandten. — [chiffriert: Ich behaupte, er kommt als Kundschafter, ebenso wie Carlo Pu..ghin(?), der ebenfalls Diener des Königs ist und nach Mailand geht; dessen Geschäft ist in der Tat Spionage.] Sie reisen mit dem Marchese Spinola nächsten Sonntag. Das Billet, welches der Herr Graf von Olivares an Don Gio: de Vilela schrieb, damit dieser ihm Briefe von allen Ministern der Mächte für den genannten Diego Velazquez besorge, habe ich gesehen. — [chiffriert: Immerhin mag sich hinter dieser List auch die Absicht verbergen, dem Maler eine kleine Ernte zuzuwenden, indem er von Jedem Geschenke bekommen soll. Wahr ist freilich] er malt in den Gemächern S. M., und ich habe ihn da oftmals malen sehen, und seine Spezialkunst ist die Bildnismalerei. Vscero di Camera bedeutet etwas mehr als Portier und weniger als agiutante di camera, denn das ist er nicht und mit diesem Amt hat er nichts zu tun. Er geht vor dem Becher des Königs her, wenn dieser zu Mittag oder zu Abend speist. S. M. sieht ihm oft zu beim Malen. Dies ist die Information, welche ich geben kann, damit man wisse, wie er zu behandeln sei. Ich weiß nicht, ob der Maler Amidano ihn kennt; der könnte seine Bekanntschaft machen [chiffriert: wobei man dem Amidano zu verstehen geben kann, daß er in seinen Reden klug sei] womit ich in demütiger Ehrerbietung verharre

Di V. A. S. beständiger Diener
Madrid den 26. Juni 1629. Flavio Atti.

„Velazquez, berichtet Pacheco, schiffte sich in Barcelona am St.-Lorenztag (den 10. August) ein; am 23. landeten sie in Genua" (vielmehr am 20.). Spinola wohnte im Hause seiner Schwester, der Herzogin, und blieb nur wenige Tage dort.

IN VENEDIG

Velazquez ist wahrscheinlich mit Spinola auch noch bis Mailand gereist, wo dieser im August eintraf.

Nur ein Spanier so harmloser Art wie Velazquez konnte wohl damals hoffen, in der Lagunenstadt unangefochten zu verkehren oder gar einen längeren Aufenthalt gestattet zu bekommen. Alvise Mocenigo, der Gesandte in Madrid, hatte beruhigend an den Senat geschrieben; seine Reise sei unverdächtig; er habe wirklich den Urlaub nur erbeten, um sich in seiner Kunst zu vervollkommnen. Auf Olivares' Befehl habe

der Staatssekretär, D. Juan de Vegliella ihn um Paß und Empfehlungsschreiben an Giorgio Contarini und Vincenzo Grimani ersucht. (S. Anhang.)

Als er in Venedig ankam (es war unter dem Dogen Gio. Cornaro), hörte und sah man nichts als Aushebungen und Truppenschau. Die Regierung machte mit Erlaubnis des Sultans Werbungen und Proviantankäufe in Albanien. Die Gereiztheit gegen die Spanier war so hoch gestiegen, daß der Gesandte, D. Cristobal de Benavides, in dessen Hause Velazquez wohnte und an der Tafel speiste, ihm bei Ausgängen Leute zum Schutz mitgab. Die Spanier waren dort nie beliebt, die Feindseligkeiten des Herzogs von Osuna, die geheimnisvolle Verschwörung noch im frischen Andenken; sie selbst machten kein Hehl daraus, daß ihnen die Republik von S. Marco ein Dorn im Auge sei. Spanien besaß drei der reichsten und schönsten Provinzen Italiens und hielt die Souveräne der anderen Staaten durch Pensionen in mehr oder weniger dauernder Vasallenschaft. Venedig war der einzige völlig freie Staat, seine Verfassung schloß das Aufkommen einer ausländischen Partei aus. Die Vizekönige und Gesandten pflegten auf eigene Hand antivenezianische Politik zu machen und eine viel stärkere Sprache zu führen, als man in Madrid billigte; die Hauptleute aber und das Palastgesinde übertrumpften noch ihre Herren. Das Asylrecht gab ihnen Gelegenheit den Staat zu verhöhnen. 1624, als Benavides abwesend war, wurde das Gesandtschaftshotel zu einem Sammelplatz von Verbannten, Bravos und Verurteilten, die von da Streifzüge unternahmen. So wurden mit Connivenz des Sekretärs Irles fünf Sträflinge, auf dem Wege zur Galeere, von solchen Abenteurern mit Hilfe der Dienerschaft befreit, in den Palast gerettet, und dann in Zivilkleidern vom Fenster dem Volk gezeigt „zum Zeugnis des Privilegs". Die feindselige Stimmung stieg aufs höchste während des mantuanischen Erbfolgekriegs. Venedig war damals die Haupttriebfeder der antispanischen Liga. Man trug sich in Wien mit Anschlägen auf die Terra Ferma, und der spanische Gesandte hatte gesagt: Aut Roma, aut Karthago delenda est. Die

Italiener schlossen, daß mit Spaniern keine Freundschaft möglich sei, da gäbe es nur Sklaven oder erklärte Feinde.

Über seine Beschäftigung in Venedig erfährt man einiges aus Palomino. „Sehr gefielen ihm die Gemälde von Tizian, Tintoretto, Paolo und andern Künstlern jener Schule, daher er unablässig zeichnete, die ganze Zeit die er dort zubrachte; namentlich machte er Studien nach der berühmten Kreuzigung Tintorettos [in der Scuola di S. Rocco] und kopierte die Kommunion der Apostel, welche er dem Könige verehrte. Nur der Krieg verhinderte ihn, viel länger dort zu bleiben." Diese Monate in Venedig waren also ein ebenso genußreicher wie fruchtbarer Nachtrag zu seiner Lehrzeit.

Man hat neuerdings freilich jeden Einfluß von dieser Seite auf seine Malerei geleugnet. Denn, sagt man, „die Venezianer haben ja in Tempera untermalt und für brillante Farben geschwärmt! Velazquez aber liebte den grauen Ton und bediente sich stets nur des Öls als Vehikel." Aber wenn ein Maler und Meister, längst gewöhnt an eignes Schaffen und schmeichelhafte Erfolge, anderer Werke laut und lebhaft bewundert, monatelang studiert und kopiert, sollte er da nicht etwas Brauchbares in ihnen entdeckt haben, aus dem er Gewinn für sich selbst hofft? Und von Tizian und Tintoretto war doch wohl noch einiges andere zu lernen als Eiweißvehikel und Farbenpracht. Aber ich müßte fürchten, der Intelligenz des Lesers durch Beweise so selbstverständlicher Dinge zu nahe zu treten. Vieles spricht dafür, daß ihn besonders Tintoretto fesselte. Dies lag auch im Zug der Zeit. Tintoretto, nun ein Menschenalter tot, hielt noch immer Maler und Publikum unter seinem Bann. „Alle die nach ihm blühten, ergaben sich seinem Stil." Die Scuola di S. Rocco, deren Guardian Joseph Cagliari ein Neffe Paolos war, blieb die Akademie der Aufstrebenden, besonders der Fremden (Deutschen); sie galt für die Schule, wo man Komposition, Grazie, straffe Zeichnung (stringatura), Ordnung und Kontrastierung von Licht und Schatten (staccatura) lernen müsse. Die Zahl der Zeichnungen und gemalten Kopien nach den Gemälden dieser Scuola ist erstaunlich. Die Platten Agostino Carraccis nach der Kreuzi-

gung ließ Daniel Nis vergolden. Noch sah man in Tintorettos Hause das Studierzimmer, jenes geheimnisvolle Heiligtum, wo er auf Ideen Jagd gemacht; seine kleinen Modelle von Wachs und Ton kopierte, die er in Häuschen, Fenster setzte, aufhing.

Tintoretto gehört zu denen, die zu allen Zeiten ebenso heftige Bewunderer wie Hasser gehabt haben, jene unter den Künstlern, diese mehr unter Gelehrten. Die einen fühlten sich verletzt durch die dreiste Art wie er mit den Gegenständen umgeht; die andern sahen nur auf die malerische Bravour. Zu jenen gehörte Pacheco[1]), zu diesen sein Schwiegersohn, obwohl dessen Beobachtertemperament von dem feurigen Wesen des Komponisten und „Maschinisten" weit ablag. Zur Malerei im Sinne des Velazquez fehlte ihm vielleicht nicht das Talent (wie seine Bildnisse beweisen) aber das Phlegma und — die Zeit. Dem Schweif der Tintorettoschwärmer, die damals in Venedig ihr Wesen trieben, war der Naturalismus ein Greuel; wer kein Stilmaler (manieroso) ist (sagt Marco Boschini, der Gesinnung und Dialekt dieser Leute der Nachwelt erhalten hat), der ist ein Schuster.

Da gibt es Leute, Naturalisten nennen sie sich, wenn die eine Gestalt malen wollen, so streifen sie in den Gassen herum und quälen die Nachbarn: dein Gesicht ist just meine Idee, das wird einen herrlichen Effekt machen in der Figur, die ich unter Händen habe. Sind sie an der Arbeit, so darf niemand herein, wie bei den Buben wenn sie an ihrem Pensum sitzen, weil sie sich schämen, ihre Hexenmeisterstückchen (stregarie) zu verraten. Da sieht es aus, wie bei den Schwarzkünstlern: Püppchen, Kleidungsstücke, Waffen, Modelle, Beine, Büsten, Ketten usw. Das sind keine Maler, sondern Abschreiber, Pinselpfuscher (strupia peneli) — die die Natur in den Sack stecken; Gesandte, die ihren Vortrag an den König vom Blatt ablesen. Nein, wer kein Stilmaler ist, der ist ein Schuhflicker! Wer so seine Sachen stückweis, strichweis, gliedweis macht, bekleistert das edle Handwerk. Wenn sie den Jupiter malen sollen, so konterfeien sie einen Schürgen, aus einem Küchenbürschchen (cestariol, Knabe der mit dem Körbchen auf den Markt geht) machen sie den Ganymed, aus einem sonnverbrannten Bauern Apollo, und für Diana dient ihnen Dortchen Lakenreißer (Doratia de Caracupana)"[2]).

[1]) El arte de la pintura II. 14f. 130. 295 (falta de decoro).

[2]) Marco Boschini, La Carta del nauegar pitoresco. Venetia 1660. Vento segondo.

In der Beschreibung des Escorial von Francisco de los Santos[1]) steht ein Abschnitt über das aus dem Nachlaß Carl I erworbene Gemälde der Fußwaschung, welches noch jetzt im Kapitelsaal hängt. Diese Beschreibung des Theologen sieht aus wie diktiert von einem Maler. Velazquez aber hatte eben dieses und andre Gemälde dort aufgestellt.

Tintorettos Darstellung dieser rührenden, von einer Todesahnung eingegebenen Handlung Jesu wird heute wohl jeder Unbefangene geschmacklos, wo nicht frivol nennen. Es sieht aus als ob eine Gesellschaft an heißem Sommertag, nach einem Gelage plötzlich vom Drang nach einem Lagunenbad ergriffen sei, und sich nun nicht schnell genug der Schuhe, Strümpfe, Hosen entledigen könne. Der Künstler, hingerissen von einem dekorativen Motiv, hat mit den Mitteln einer allesvermögenden Kunst so täuschend wie reizend die Wandfläche geöffnet, das Auge durch eine schimmernde Perspektive von Prachtbauten, Marmorflächen und Wasserspiegeln in die Ferne lockend. Die in der offnen Halle zerstreuten Figuren scheinen nur da, um unsre Schätzung der Tiefenverhältnisse des prächtigen Architekturbilds zu erleichtern. Nichts gleicht dem Zauber dieses weiten, sonnerfüllten Saals mit dem rot und blau geschachten Estrich, weiter der Palastflucht, der Arkaden und Säulenhallen um den Kanal, den im Grund ein offner Torbau abschließt.

Von diesem Bild, bei dem Pacheco die Haare zu Berge gestanden hätten, sagt jene Beschreibung, nachdem eben von der „Perle" Raphaels die Rede gewesen: „Es folge an zweiter Stelle, doch nicht als etwas Geringeres, die Leinwand von Christi Fußwaschung seiner Jünger in der Nacht des Abendmahls. Sich selbst übertraf hier der große Jacopo Tintoretto! Es enthält die herrlichsten Motive (caprichos), in Erfindung und Ausführung staunenswert. Schwer überzeugt sich der Beschauer, daß es bloß Malerei ist. So groß ist die Kraft der Farbe und die Anordnung der Perspektive, daß er glaubt, man könne da eintreten und herumgehn auf dem mit verschiedenfarbigen Platten belegten Boden, durch deren Ver-

[1]) Descripcion del Escorial. Madrid 1681. S. 38 f.

jüngung die räumliche Tiefe so groß erscheint. Zwischen den Gestalten scheint die Luft zu zirkulieren. In allen die lebensvollste Angemessenheit an die ihnen gegebene Handlung. Der Tisch, die Stühle, ein Hund — das ist Wahrheit, nicht Malerei. Die Leichtigkeit und Eleganz (gala) der Arbeit wird den gewandtesten Praktiker erschrecken, und um mit einem Worte zu sagen, jedes Gemälde, neben diese Leinwand gestellt, wird, durch seine augenfällige Befangenheit die Tatsache daß hier die Wahrheit ist, ins Licht setzen."

Dieses merkwürdige Künstlerurteil, das nur die Darstellungskraft schätzend, die Mißhandlung des Gegenstandes gar nicht bemerkt, kann zugleich als Bekenntnis über sein eigenes Ideal betrachtet werden, das ihm vielleicht hier zuerst klar wurde. Die Flucht des Raums in die Tiefe, die Luft zwischen den Dingen, die Wahrheit des Beiwerks, die Leichtigkeit und Lockerheit der Pinselführung, die caprichos der Gebärden, die Durchsichtigkeit des Ausdrucks, der Eindruck voller Wirklichkeit ohne Phrase und Schulapparat — diese Merkmale sind ja wie gemünzt auf den spätern Stil des Velazquez.

Die Virtuosität der Raumbeherrschung wird ihm auch an der großen Kreuzigung imponiert haben. Hier gemahnt uns Tintoretto wie der Kapellmeister, der ein Riesenorchester überhört und beherrscht. Die Bändigung dieser Versammlung, deren verschiedenwertige Gruppen in Blicken, Gesten, Linien, konzentrisch geordnet, alle nach dem in einsamer Höhe ragenden Kreuz konvergieren, die Bewegung, durch Vorführung dreier Zeitmomente in den drei Kreuzen noch verstärkt — sie erfüllt den Beschauer mit der Ahnung eines sich vollziehenden Vorgangs der Geistergeschichte, des Weltopfers, um das ahnungsvoll, unbewußt, ein Universum von Menschen, Erregungen, Gedanken gravitiert.

Auch Spuren des Studiums der Kompositionsweise des Venezianers fehlen nicht in den wenigen Historien des Spaniers: jene Kontraposte vorgebeugter und abgewandter Stellungen, mit den geneigten, verkürzten, beschatteten Gesichtern. Tintoretto legte augenscheinlich selbst am meisten Gewicht auf diese

Disposition bewegter Gestalten nach Gesichtspunkten der Entgegensetzung und Tiefenausdehnung. Seine Werke wirken so stark von dieser Seite, daß man (zumal bei der Verschlechterung vieler) meist übersieht, was für ein bedeutender Kolorist er war. Freilich nicht in der Richtung paolesken Farbenjubels. Er nähert sich einer Tonmalerei von zuweilen fast Rembrandtscher Wirkung. So sind im Wunder des hl. Marcus alle Farben da, aber wie gebettet in Helldunkel, getaucht in jenen grünlich goldigen Ton, dessen ruhiger Harmonie manches Auge vor der rauschenden Instrumentierung des Veronesers den Vorzug gibt. Der Spanier besaß auch einige Tintorettos Palette verwandte Noten: dagegen hat er sich mit dem warmen venezianischen Braun und den Goldlichtern nie befreundet. Auch die sonnige Durchbrechung des Raumes findet sich bei ihm, ähnlich wie in dem schönsten Stück, das wir in Deutschland von Tintoretto haben, dem Gastmahl der Martha in der Galerie zu Augsburg[1]; und das seitlich einfallende Sonnenlicht auf blonden Köpfen, wie bei der Hochzeit zu Kana in der Sakristei der Salute.

Wir vermuten, daß er auch die Bildnisse nicht übersehen hat. Verwandt in der Auffassung, zeigten sie das was ihm vorschwebte, erreicht mit ganz andern Mitteln. Wie kalt und hart müssen ihm da seine eignen Figuren vorgekommen sein. Jene zeigten auch den Maler an der Arbeit. In Tizians Bildnissen ist jede Spur des Werdens verschwunden, bei seinem Schüler sieht man, wie der Pinsel mit dem Spiel der Züge ringt. Nach Feststellung der Flächen, oft in vollem Licht, trägt er die Nuancen und Details ein mit verschiedenfarbigen, unverschmolzenen Strichen, Punkten; Falten und Furchen, Venen und Haare, Farbenwechsel der Gesichtshaut einschreibend, endlich das Ganze mit einem Lasurbad erwärmend.

Tizian ferner gab seinen Personen gern gewisse persönlich bezeichnende, augenblickliche Gebärden und Blicke. Dagegen hält sich Tintoretto an die konventionellen Attituden von Stand und Amt: da sieht man nur den trocknen Ernst des Geschäfts-

[1] *Durch Tschudi in die Münchener Pinakothek gebracht.*

manns, die verschlossene Kälte der Zeremonie; hier starren Stolz, dort verbindliche Eleganz. Aber immer in vornehmer Einfachheit.

* * *

Einiges über Velazquez' Weg von Venedig nach Rom bringt Pacheco (I, 157), leider nur Äußerlichkeiten, über seinen Verkehr mit Kardinälen, die begierig waren, ihn über den Hof von Madrid auszuhorchen. „Er nahm die Route über Ferrara, wo er Briefe an den päpstlichen Legaten und Governatore, Kardinal Sacchetti, früher Nuntius in Spanien, überreichte und ihm die Hand küßte. Briefe an einen andern Kardinal gab er nicht ab. Jener nahm ihn wohl auf und bot ihm Palast und Tafel an; er entschuldigte sich bescheiden (?), daß er zu der üblichen Zeit nicht zu speisen pflege, gleichwohl aber wenn Seine Illustrissima [die Kardinäle haben erst in diesem Jahre den Titel Eminenz erhalten] es nicht wohl vermerken sollte (era sentido), so werde er gehorchen und von seiner Gewohnheit abgehn. Daraufhin sandte dieser einen spanischen Kavalier seines Haushaltes, für ihn und seinen Diener eine Wohnung zurecht zu machen und ihm dieselben Gerichte aufzutragen, die für seine eigene Tafel gekocht wurden, und die Sehenswürdigkeiten zu zeigen. Er blieb allda zwei Tage, und am letzten Abende, als er sich von dem Kardinal verabschieden wollte, behielt dieser ihn über drei Stunden bei sich sitzen und unterhielt sich mit ihm über verschiedene Dinge. Auch hieß er jenen Diener Pferde für morgen bestellen, dieser mußte ihn sechzehn Meilen bis Cento begleiten. Hier hielt er sich nur kurz auf, speiste gut und verabschiedete sich dann von seinem Führer. Er nahm den Weg nach Rom über Bologna und U. L. F. von Loretto. In Bologna hielt er sich nicht auf, gab auch keine Briefe ab an die Kardinäle Ludovisi und Spada, die dort waren."

Er muß also sehr ungeduldig gewesen sein, nach Rom zu kommen, denn er ist an Florenz vorbeigeeilt, wo er anfangs beabsichtigt hatte zu bleiben, wie er denn auch durch den toskanischen Gesandten bei Hofe empfohlen war, und er-

warten konnte, vom Großherzog Ferdinand II gnädig empfangen zu werden. Vielleicht scheute er die Winterreise über den Apennin, vielleicht war ein frommes Gelübde im Spiel. Der Gesandte Averardo de' Medici schickte dem Empfehlungsbrief einen Kommentar an den Erzbischof von Pisa voran (22. September 1629), in dem es folgendermaßen heißt:

„Vor mehreren Tagen habe ich einem Maler Empfehlungsbriefe gegeben, der ein Günstling des Königs und des Grafen von Olivares ist, namens Diego Velasches, der mit dem Marchese Spinola nach Italien gereist ist, zuerst die Lombardei und Venedig sehen will, und sodann nach Florenz und Rom kommt. Wenn er erscheint, so möchte ich, daß ihm weder zu viel noch auch zu wenig Ehre widerführe. Irgendein Maler müßte ihn bei sich logieren. Ihre Hoheiten und die Prinzen mögen sich ihm gnädig erweisen, und wenn es auch überflüssig ist, den Herrn Grafen an irgend etwas zu erinnern, so wünschte ich doch, daß alle fürstlichen Personen ihn mit einem ganz runden Ihr anredeten (di un Voi muy redondo)[1], weil er, wie gesagt, ein Günstling des Königs und des Grafen ist, und außerdem, daß er Uscier di camera ist, viel intimen Verkehr am Hofe hat, und ich wollte nicht, daß er sich bei den Höflingen hier und bei Ihren Majj. selbst rühme, von unserm Fürsten Vostra Signoria erhalten zu haben oder eine größere Höflichkeit als sich für einen Maler gehört: ich würde den Rat geben, daß der Großherzog sich sein Porträt von ihm machen ließe und ihm dann eine Halskette mit seinem Medaillon schenkte, indem er ihm gegenüber träte mit königlicher Würde (gravità di Rè), und ihn gut behandelte in der Weise seines Berufs (nel genere della sua professione): weil man bei den niederen (bassi) Spaniern ebensoviel verliert, wenn man sie zu wenig als wenn man sie zu hoch ehrt."

ROM IM JAHRE 1630

Velazquez kam nach Rom im sechsten Jahre der Regierung Urbans VIII. „Viel Gunstbezeigungen erfuhr er da von dem Kardinal [Francesco] Barberini, des Papsts Neffen, auf dessen

[1] Nel dar della signoria o della mercede, di voi, tu, o di el ad una persona vi pensano molto, o vi mettono grandissima considerazione, stimando sempre che tutto quell' onore che fanno ad altri, sia un levarlo à sè stessi. Moro-sini, Relazione di Spagna 1581. Tirso sagt:

que el vos en caballeros
es bueno para escuderos. La huerta de Juan Fernandez I. 1.

Befehl er im vatikanischen Palast Wohnung erhielt. Man gab ihm die Schlüssel einiger Zimmer, der Hauptsaal war in Fresko ausgemalt, und zwar der Platz über den Tapeten, mit biblischen Geschichten von Federigo Zuccari, u. a. Mose vor Pharao, welche Cornelius [Cort] gestochen hat. Aber er gab diese Wohnung auf, weil sie sehr aus dem Wege lag, und um nicht so allein zu sein. Ihm war es genug, daß ihn die Wache ohne Schwierigkeit einließ, wenn er zeichnen wollte, z. B. das Jüngste Gericht Michelangelos oder die Sachen Rafaels. Dort erschien er viele Tage lang, und machte große Fortschritte!"

Nach dem was er etwa von jenem Kardinal Sacchetti, besonders aber von Kollegen vernommen hatte, war Rom damals für Leute wie ihn das gelobte Land. Die Regierung des geistreichen Florentiners Maffeo Barberini (hieß es) und seines hochgebildeten, jeden edlen Interessen wohlgeneigten Neffen war eine goldene Zeit der Bestrebungen des Friedens. Aber das Schauspiel welches ihm die heilige Stadt bot, mußte die Besorgnis erwecken, daß das Kriegstheater, das er im oberen Italien rasch durchflogen, dessen Nähe ihn aus Venedig weggetrieben, demnächst nach dem Kirchenstaate verlegt werden könne. Seit drei Jahren arbeitete man an der Befestigung der Stadt: die Engelsburg, von Alexander VI zur Feste der Vatikanischen Stadt umgeschaffen, wurde den Fortschritten der Zeit gemäß verstärkt, mit Basteien umgeben, armiert und verproviantiert: der Corridor Borgia, der sie mit der päpstlichen Wohnung verband, von den angeklebten Häusern befreit. Dies erweckte Erinnerungen an die Gefangenschaft Clemens' VII vor hundert Jahren. Die sechs vatikanischen Tore wurden bis auf zwei geschlossen; Borgo und Lungara befestigt. Unter der Bibliothek war ein Arsenal angelegt: Evelyn meint, kein Fürst Europas könne einer besser ausgestatteten Bibliothek des Mars (für 40000 Mann!) sich rühmen.

Einige spotteten über diesen kriegerischen Eifer gegen unerfindliche Angreifer. Andere führten als böses Vorzeichen an, daß die Tor de' Conti auf dem Quirinal, ein Bau des

Bruders Innocenz III, im September 1630 zum Teil eingestürzt war, und erinnerten an das Wort Wallensteins, daß Rom seit hundert Jahren nicht geplündert sei. Die Beraubung des Pantheons war vor einigen Jahren (1625) verübt worden, doch hat es Velazquez noch ohne die „Eselsohren des Bernini" gesehen, von denen es die neueste Zeit befreit hat.

Die Stadt war voll von Kriegsvolk und Waffenlärm. Die römischen Großen, die Kardinäle, die Botschafter saßen in ihren Palästen umgeben von Scharen gewalttätiger Trabanten, die sie auf ihren Tages- und Nachtausgängen begleiteten, zuweilen wie zur Zeit der Barone öffentlich rauften und Leute auf dem Platze ließen.

Noch befremdlicher kam es ihm als gutem Katholiken vor, zu vernehmen, für wen diese Feuerschlünde bestimmt waren, welcher Ausdrücke sich seine Landsleute gegen Seine Heiligkeit bedienten. In dem Augenblick, wo der Niedergang des Protestantismus besiegelt schien (am 6. März 1629 erschien das Restitutionsedikt), sah man das Haupt der Kirche im Lager der Feinde ihrer eifrigsten Vorkämpfer. Urban VIII hatte Ludwig XIII aufgefordert für die Freiheit Italiens einzutreten und ihm sein Heer zur Verfügung gestellt. Die Barberini waren gut italienisch gesinnt. „Wie schön wäre es gewesen, so äußerte der Kardinal Francesco dem Venezianer Pesaro gegenüber am 1. Mai 1630 in der Villeggiatur am Albaner See, wenn Florenz, Genua, Venedig und der Papst sich zu einem Staatenbund wie die Schweiz vereinigt hätten: dann würde Italien nach außen Sicherheit, im Innern Gleichgewicht haben; die Freistaaten hätten in des Papstes Rechte nicht übergegriffen, und für ihn selbst wäre es eine verfassungsmäßige Schranke gewesen (constituzione di continenza)."

Urbans VIII florentinischer Witz traf in vertraulichem Gespräch besonders spanische Größen. Als im Juni die neuen Kardinäle Sandoval, Spinola, Albornoz und Pamfili in Rom ankamen, sagte er: „Seine Katholische Majestät hat, um Uns Furcht einzujagen, einen Stummen und einen Zwerg Uns hergesandt"; denn Spinola stotterte, Sandoval war klein von

Statur, wie Monterey[1]), und Pamfili war unbestritten der häßlichste im hl. Kolleg. Spanische Kardinäle fanden den Papst nie in der Gebelaune.

Der spanische Gesandte, D. Emanuel de Fonseca, Graf Monterey, erschien selten am Hof Seiner Heiligkeit[2]). Der Papst liebte sich reden zu hören und ließ niemanden zu Wort kommen; der venezianische Gesandte sagte einmal auf dem Wege zum Quirinal: Ich gehe S. Heiligkeit eine Audienz zu geben.

Velazquez konnte sich indes über seine Aufnahme nicht beklagen. Dies verdankte er dem Kardinal Francesco, der auch persönliche Ursache hatte, sich dem Madrider Hof gefällig zu zeigen. Er war im Sommer 1626 als Kardinallegat und Nuntius dort mit außergewöhnlichen Ehren empfangen und bewirtet worden; er hatte die Infantin Maria Therese getauft.

Liest man Briefe aus Rom während dieses Jahres, so überzeugt man sich doch, daß die Politik nicht alles verschlungen oder, wie sie pflegt, verdorben hatte. In dem Augenblick vor dem neuen Ausbruch des unerschöpflichen Kriegskraters im Norden, als Richelieu mit dem Schwedenkönig verhandelte, konnte man in Rom leben wie in einem Arkadien — für Poeten, Schauspieler und Komponisten, Antiquare und Literaten, Bildhauer, Architekten und Maler. Die berühmten Bienen, früher Bremsen, des Barberinischen Wappens wurden als „attische Bienen" gedeutet. Urban VIII verbot auch das jedenfalls unattische Tabakschnupfen in der Kirche. Es war eigentlich eine kleine Tücke des Schicksals, daß die Verurteilung Galileis und die Geschichte mit dem Pantheon in seine Regierung fallen mußten. Rom hieß „der Probierstein der Geister". Sah man genauer zu, so war der allgemeine Ton sehr unpolitisch. Weder S. Heiligkeit, noch sein geschäftsführender Neffe, weder der französische, noch der spanische

[1]) Schreiben Zuane Pesaros vom 6. Juli.

[2]) Als der Condestabile Filippo Colonna die Gräfin, eine Schwester des Olivares, in der Kirche der Minerva nicht gegrüßt hatte, und deren Vetter gesagt, er würde, wenn er dabei gewesen, den Colonna gefordert haben, sagte dieser: für seinesgleichen habe er den Stock. Derselbe am 11. August.

Gesandte waren von Herzen bei den Geschäften. Eingefleischte Diplomaten wie der Venezianer Pesaro nannten das „la stupidezza di questa corte"[1]). Derselbe aber meint doch auch, bei dem Genuß, Urban VIII sprechen zu hören, könne man sich des Wunsches nicht erwehren, man möchte der Pflicht ihn auf die Politik zu bringen, enthoben sein. Wenn er im Sommer nach Castel Gandolfo ging, hielt er vorher ein Konsistorium, um den Kardinälen den Mund zu stopfen, sie zu verhindern, ihm dorthin zu folgen. Hier fand man ihn beschäftigt mit der Ausgabe seiner lateinischen Gedichte und den Plänen des dortigen neuen Palastes; er wollte dies Besitztum der apostolischen Kammer zum Besten seiner Nachfolger verschönern. Den Kardinalnepoten interessierte seine Bibliothek, Galerie und die neuentdeckten Statuen mehr als Montferrat und Casale, und Monterey ereiferte sich öfter für seine Komödianten, Konzerte und Gemälde als für jene Streitobjekte, über die Berge von Depeschen geschrieben wurden. Der Hauptwunsch des tiefverschuldeten Mannes war, in Italien zu bleiben, und von Rom, dessen Luft ihm nicht bekam, nach Sizilien zu kommen.

Wenn des Papstes Selbstliebe und Familiensinn nicht zu nahegetreten wurde, so kam auch in der Politik der optimistische Grundzug seiner rüstigen Natur zum Vorschein. Im Januar hatte er von D. Francesco Colonna dessen alten Familiensitz Palestrina seinem Hause erworben; beim Einzug, im Oktober, erschien ein Regenbogen über der Stadt, sofort improvisierte er, anspielend auf den Italien günstigen Frieden von Regensburg, den Trino:

Nunciat en pacem rutilans in nubibus Iris.
Dum Praenestini circumdat culmina montis,
Italiae populi gaudentes omine plaudant!

Und als der Kaiser sich bequemte, den Herzog von Nevers endlich doch mit Mantua zu belehnen, erschien an der Fassade des Palastes Causeo am Platz Monte d'oro eine Reihe von

[1]) Ihre „natura aliena dal negotio". 14. Sept. 5. Oktober.

Graffitgemälden, in deren Mitte Urban VIII mit der Linken Ludwigs XIII und Ferdinands II Hände vereinigt und die Rechte segnend erhebt.

RÖMISCHE EINDRÜCKE

Keine Epoche der neueren Kunst ist besser oder wenigstens lebendiger bekannt, als die römische in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Die Zeit der Borghese, Ludovisi, Barberini lebt noch heute (leider muß man jetzt verbessern: l e b t e bis vor kurzem) fort in den Gärten, Galerien, Palästen, denen sie ihres Namens Andenken vertraut hatten. Dies war die Zeit wo das moderne Rom seine Gestalt bekam, welche es bis auf die jetzigen Verwüstungen durch moderne Geldgier und Geschmacksroheit bewahrt hatte. Wir s e h e n sie sprechen, die Menschen jener hochgebildeten Zeit, wenn wir in den Geschichtsquellen ihre Worte lesen, so vertraut sind uns ihre Züge durch geistvolle Bildnisse und Büsten. Deshalb, um das Rom dieser Zeit der Einbildungskraft vorzuführen, braucht man eigentlich bloß Namen zu nennen.

Das was als Malerei der Gegenwart damals in Rom gefeiert wurde, konnte Velazquez weniger interessieren. Der Glanz der Akademie, die in Rom ihre Hauptwerke — die großen Fresken — gestiftet hatte, von jeher nur ein silberner, war damals schon im Erlöschen. Die Carracci waren tot, Domenichino, wie sich bald darauf in Neapel zeigte, erschöpft; Guido hatte längst Rom verlassen. Aber während man glaubte, „daß die Carracci in der Kunst andern keine Stelle mehr zu besetzen übrig gelassen hätten" (Albano): so regte sich in der Tat schon ein anderer Geist. Die vor einem Lustrum vollendeten Fresken Guercinos in der Villa Ludovisi überstrahlten die bisherigen Leistungen der Schule durch malerischen Geist. Bei Albano hatte der idyllisch-arkadische Geschmack den heroischen verdrängt. Wie ihn, so zog auch Poussin sein Genie zu kleinen Figuren in landschaftlicher Umgebung. In diesem Jahre war es, wo er sich, bereits sechs Jahre civis romanus, mit Anne Marie Dughet verheiratete. Claude, gleichaltrig mit Velazquez,

war vor zwei Jahren, am S. Lukastage, in Rom wieder eingetroffen. Wir stehen in der Morgenröte eines goldenen Zeitalters der Landschaftsmalerei. — —

„Nachdem ich mich von den Strapazen des langen Ritts ausgeruht und in unserer Kirche S. Maria del Monserrat die hl. Messe gehört, auch die Grabsteine einiger Maler unserer Nation alldort betrachtet hatte, begab ich mich nach Trinità de' Monti in den Palast des Monsignor Monaldeschi, den seit kurzem Don Manuel, unser Gesandter, bezogen hat, um ihm das Schreiben seines Schwagers des Conde Duque zu übergeben. In seiner Antecamera, wo ich etwas lange warten mußte, traf ich einen feinen Mann, dem ich sein Handwerk nicht anmerkte; es war nämlich ein Schauspieler, aber zugleich Komödiendichter, namens Sancho de Paz, der schon zehn Jahre in Italien lebt. Er gab mir zu verstehen, daß S. Exzellenz an Hypochondrie leide und sehr fürchte, daß die Staatsgeschäfte nachteilig auf seine Gesundheit wirkten; aber für Leute wie uns (!), für virtuosi habe er immer Zeit. Jetzt wolle er sich eine Empfehlung an den Großherzog von Florenz holen. Er pries die Serenaten, die er häufig zum Besten gebe, obwohl die Nachtmusiken hier von der Polizei verboten seien. Endlich wurde ich hereinbefohlen. S. Exzellenz, die zu Bett lag, hatte nun hundert Fragen an mich, besonders in Betreff der Heirat und der Reise der Königin von Ungarn. Als ich mich verabschiedete, sprach er sein Bedauern aus, mich jetzt nicht dem Papste vorstellen zu können; aber er komme selten in den Vatikan, die Manieren Seiner Heiligkeit gefielen ihm nicht. Nach der Plünderung von Mantua durch die Kaiserlichen würden wir überall mit giftigen Blicken angesehen. Ich würde aber als Maler und Empfohlener seines Schwagers bei dem Kardinalneffen Francesco, der für mich die Hauptperson sei, nichts merken von der schweren Wolke der Ungnade, die jetzt über unsere Nation laste. Nachdem ich auch Ihrer Exzellenz Doña Leonor de Guzman die Hand geküßt hatte, die mich zu einer Komödie im Palast einlud, eilte ich nach Piazza Barberini. Seine Illustrissima Kardinal Francesco bereitete mir eine Aufnahme, wahrlich mehr wie einem Freunde denn einem Fremden; er zeigte mir selbst mehrere seiner besten Sachen, über die er wie ein Kenner sprach; jedoch unterbrach er diese Diskurse öfters, um bei der Erinnerung an seinen Besuch als Legato a latere in Madrid vor vier Jahren [1626] zu verweilen, wie ihm unser 21jähriger Monarch mit seinen Granden abends an die Puerta de Alcalá entgegengeritten sei; und was für ein schönes Zimmer mit Seiden- und Goldtapeten man ihm in der Casa del Tesoro eingerichtet, neben dem Alcazar Seiner Katholischen Majestät. Er führte mich in eine Kapelle, wo das ihm von der erlauchten kleinen Infantin [Maria Theresia] verehrte Altarfrontal war, und der

Meßornat von Goldstoff mit Besatz von Ambraleder. Auch zeigte er mir ein Gemach, wo die kostbare Chinaeinrichtung angebracht war, die ihm damals S. Majestät geschenkt hatte; ja er erinnerte sich noch, daß ich es gewesen, der höchstderselben kleines Bildnis in Diamanteneinfassung gemalt, das er ebenfalls damals mitgebracht hatte[1]). Ich erlaubte mir, zu versichern (was die Wahrheit ist), daß er sich die Verehrung aller Herren unseres Hofes erobert habe; und nicht minder das Andenken der Damen, durch mille cose curiose di devotione. Er erkundigte sich alsdann nach meinen Wünschen, und da ich ihm sagte, daß ich nur Studien halber gekommen sei, glaubte er, daß mir dann eine Wohnung im Vatikan am liebsten sein werde, hier sei die wahre Akademie für die Maler aller Welt. Er versprach mir einen seiner Gentilhuomini oder Monsignori am nächsten Tage zu schicken, der mich dorthin geleiten solle. Er hoffe auch, mir die Ehre einer Sitzung seines Oheims zu verschaffen, die dieser große Mäzen di tutte le vertù fremden Künstlern gern gewähre. Vor zwei Jahren habe der Hofmaler des Gran Duca [Sustermans] diese Gnade gehabt. Ich dachte an den leider zu früh hingerafften Sohn Madrids [Diego Cincinati S. 96].

„Meine Ungeduld, den größten Tempel der Christenheit zu sehen, führte mich noch denselben Nachmittag nach Sankt Peter, das vor siebzehn Jahren vollendet worden ist. Das Innere ist von magischer Helle, aber noch lange nicht ausgestattet mit Marmor, Gemälden und Bildwerken, wie längst der Tempel von S. Lorenzo [Escorial], der ihm nachgebildet ist. Das bemerkenswerteste Denkmal ist das bronzene Grab Pauls III von Guglielmo della Porta. Es steht unter der Kuppel in der Nähe des südwestlichen Pfeilers, von allen Seiten frei mit vier Marmorfiguren von göttlicher Schönheit, wahrlich Michelangelos würdig. Von demselben Porta ist der Baldachin über der Konfession. Wir gingen auch in die Mosaikfabrik, wo wir Marcello Provenzale aus Cento damit beschäftigt fanden, das Schiff des Petrus von Meister Giotto wiederherzustellen. Dies war, als man es in dem Hof der alten Basilika abgenommen hatte, zerbrochen worden; bisher befand es sich an der Mauer des Palastes, dem Wetter ausgesetzt. Jetzt, nachdem die Figur des Petrus, des Fischers und des Winds ergänzt worden sind, soll es in die neue Vorhalle über den Eingang kommen.

„Man sprach viel von den großen Plänen eines Lorenzo Bernini, der ganz in meinem Alter steht. Da er im Anfang dieses Jahres zum Architekten der vatikanischen Basilika und des apostolischen Palastes ernannt worden ist und Seine Heiligkeit ihn sehr liebt, so werden diese

[1]) Molti donativi riporta il Legato, il ritratto del Re con un adornato. di Diamanti di valore die $\frac{m}{x}$ Scudi, alcuni lavori della China per formar, et ripartir stanze, cose curiosissime, et di gran stima. Die Diamantengarnitur jenes Bildchens wurde also auf 10000 Scudi geschätzt.

Pläne nicht auf dem Papier bleiben. Nach seiner Erhebung soll er zu ihm gesagt haben: „Es ist ein großes Glück für den Kavalier, den Kardinal Maffeo Barberini als Papst zu sehen, aber noch größer ist das unsrige, daß der Kavalier Bernini unter Unserm Pontifikate lebt."

„Am folgenden Tag in der Früh hörte ich die hl. Messe in unserer Nationalkirche S. Iago an der Piazza Navona. Ich traf dort einen Jesuitenpater aus Salamanca, mit dem ich die Kapelle S. Diego besah, wo Francesco Albani seine ersten Malereien hier ausgeführt hat, nach den Kartons des Hannibal, dessen Kräfte damals für die Freskomalerei nicht mehr ausreichten[1]). Da die Kirche S. Maria de la Paz in der Nähe liegt, so schlug mir der Pater vor, dorthin zu gehen, wo derselbe Maler, der eben wieder nach Rom zurückgekehrt sei, an der Decke über dem Hochaltar arbeite. Wir sahen in der Sakristei Kartons zu einem Fries von lieblichen Engelkindern. Als wir von da in die Kirche der Anima gingen, trafen wir einen Deutschen namens Sigismundo Laire aus Bayern, der seit lange von unsern Vätern von der Gesellschaft beschäftigt wird. Er zeigte uns in seiner Wohnung eine Menge feiner Bildchen auf Lapis, Smaragd, Karneol, besonders aber auf Kupfer, nach den Originalen, die diese Stadt von S. Lucas besitzt, wie sie unsere Glaubensboten mit nach Indien nehmen. Wir unterhielten uns hier lange von der Künstlerrepublik Roms. Der Pater erzählte mir von den Annehmlichkeiten des Lebens der Maler in Rom, mit dem in dieser Beziehung keine Stadt der Welt verglichen werden könne. Es sei in der Tat, wie die Römer sagten, die Stadt des Talents und der Ehre (la città di Virtù e d' Honore). Wie viele hätten ihre langen Wanderjahre hier für immer geschlossen. Hier entdeckten sie neue Pfade ihrer Kunst, sie genössen Freiheit nach ihres Herzens Lust, fänden Arbeit und Gönner die Fülle. Ausländer würden den Einheimischen nicht nachgesetzt. Neuerer fänden keine Schwierigkeit, neben den angesehenen alten Herren aufzukommen. Er bestätigte mir, was ich so oft von unserm Marques de la Torre [Crescenzi] in Madrid gehört, dessen Familie vielen Künstlern die Mittel zu ihrer Ausbildung und Beschäftigung gewährt; man rühmte mir auch den Marchese Vicencio Giustiniani. Die Maler würden hier mit Ritterkreuzen geschmückt, zuweilen einer mit mehreren nacheinander (wie der Kavalier d'Arpino). Kardinäle höben ihre Kinder aus der Taufe (z. B. Domenichinos), sie bauten sich Paläste. Er riet mir indes, nicht ihre Gesellschaft aufzusuchen. Sie würden zu sehr verwöhnt. Sie schienen zu erwarten, daß Päpste und Kardinäle bei ihnen antichambrierten, was auch manchmal der Fall sei: den meisten sei am wohlsten in den Hosterien und manche (wie Celio) seien ungenießbare Sonderlinge. Andere spritzten wie Kröten bei jeder Berührung ihre satirische

[1]) Sie sind neuerdings abgenommen und teils in die Kirche del Monserrato, zum größern Teil aber in die städtische Galerie von Barcelona gebracht worden.

Galle aus gegen alle lebenden Kollegen und oft auch gegen große Künstler der Vorzeit; etliche seien durch Größenwahn oder weibische Empfindlichkeit unausstehlich. Als Paul V dem Guido erlaubt hatte, den Hut aufzubehalten, prahlte er hernach, er würde es auch ohne die Erlaubnis getan haben. Die Geschichte vermehrte noch meine Abneigung gegen diesen Spieler, der sich meiner Ansicht nach von allen seiner Schule am meisten von der gesunden Wahrheit entfernt hat, in der Farbe gewiß, aber auch im übrigen.

„Ich fragte nun nach dem Padovaner [Ottavio Lioni], dessen feine und charaktervolle Bildnisse in punktierter Manier mit der Nadel ich bei Dir gesehen hatte; hörte aber, daß er im vorigen Jahre, 52 Jahre alt, gestorben sei. Dagegen war Antonio Tempesta noch am Leben, er ist 74 Jahre alt. Keinen größeren gibt es jetzt dort in Jagden, Triumphzügen und Reiterschlachten. Da es Zeit war aufzubrechen, so wandten wir uns nach dem Monte Cavallo, wo wir den großen Cavalcadenfries von seiner Hand in der Loggia des päpstlichen Palastes sahen. Die Rede kam dann auf Michelangelo von Caravaggio, aber Seine Ehrwürden sprach von diesem uomo fantastico e bestiale (so nannte er ihn), wie Vicencio [Carducho] in Madrid, doch schien die Abneigung noch mehr dem Schweif zu gelten, der hier in Rom von ihm zurückgeblieben ist. Seine besten Sachen würde ich bei dem Marchese Vicencio in der Via S. Luis sehen, der jungen Leuten gerne Gelegenheit gebe, diese Vorbilder der natürlichen Malerei zu studieren; er nannte einen Mailänder Francesco Parone, den wir dort finden würden. Einer von diesen, ein hier geborener Venezianer Tommaso Luini, kopiere den Meister auch sonst so genau, daß man ihn „il Caravaggino" nenne. Meistens wären es Lombarden, wie Gio. Serodine; doch einer seiner wildesten turcimanni sei ein Römer, Prospero Orsi. Keiner aber reiche an Monsù Valentin [gest. 1632], den sogar der Kardinal Francesco (bei den Barberini scheine jetzt schon die bloße französische Herkunft eine Empfehlung) ins Herz geschlossen habe und ihm ein Gemälde für Sankt Peter verschafft. Das Verdienst gebühre ihm unstreitig, daß er für die Nachwelt die Gesellschaft aufbewahrt habe, in der sie sich alle am wohlsten fühlten, auch der welcher die Kuppel von Sankt Peter und die welche sonst nur visioni di angeli malten. — Überhaupt, fuhr er fort, drängen sich seit einiger Zeit die forastieri auffallend in den Vordergrund. In Neapel sehe man die Einheimischen, sonst so eifersüchtig, im Gefolge eines kleinen Valencianers, wohl nicht bloß weil er im Palazzo Reale residiert, sondern weil er in Kraft und Schönheit des Pinsels alle hinter sich läßt. Da sei am Hofe des Granduca Ferdinand II Justus Sustermans, als Bildnismaler ohne Nebenbuhler. Auch der andere, jetzt am Hofe des Katholischen Königs geschätzte flamenco [Rubens] habe ja hier seinen Ausgang genommen; noch keiner von da oben habe sich der guten italienischen Manier mit soviel Glück angenähert.

„Nachdem wir in einer Hosteria an Piazza Navona gespeist hatten, die Gemälde und Münzen in den Buden betrachtet und über die Reden der Quacksalber gelacht, verabschiedete ich mich von meinen Begleitern und kehrte in den Albergo zurück, um zu ruhen. Darauf begab ich mich nach der Plaza S. Trinidad, wo mich der Gentilhombre des Kardinals an dem Brunnen mit seinem Wagen treffen wollte. Dieser vor kurzem enthüllte Brunnen hat die seltsame Form einer Barke und ist die letzte Arbeit Pedro Berninis, der vor wenigen Monaten starb, des Vaters jenes Lorenzo. Im Vatikan angelangt, stiegen wir in den Hof S. Damasos hinauf, und nachdem wir die Grotesken Raffaels betrachtet, ging Don Roque zu der Wache, die er anwies, mir jederzeit den Eintritt zu gestatten, wenn ich nach dem Jüngsten Gericht Michelangelos, oder nach den Sachen Raffaels zeichnen wolle. Vor diesen trafen wir viele junge Maler, die das große Gemälde studierten, wo die Theologie mit der Philosophie in Einklang gebracht wird und in der Mitte das höchste Gut auf dem Altar steht, ebenso wie das gegenüber, wo der Urbinate den hl. Paulus vorgestellt hat, wie er zu Athen den Philosophen predigt. Wir gingen dann noch weiter hinauf und kamen in einen ungeheuer langen Gang, der Korridor der Kleopatra genannt. Er wurde vor mehr als zweihundert Jahren von Julius II gebaut, um die Wohnung Alexanders VI mit dem Retiro im Garten oben auf dem Hügel zu verbinden. Dieser Gang ist 300 Palmen lang und ganz kürzlich von Seiner Heiligkeit wiederhergestellt worden. Da die Nachmittagskühle bereits eingetreten war, so schlug D. Roque vor, das Dach des gewölbten Korridors zu ersteigen und auf diesem nach dem Retiro hinaufzugehen, wo wir die wundervollste Aussicht (wahrlich ein Belvedere!) auf die heilige Stadt und die Campagna genießen würden. Nachdem wir etwa die Hälfte des Wegs gemacht hatten, öffnete sich auch zur Linken unten der Blick in den geheimen päpstlichen Garten der Pinie. Am Ende angelangt, stiegen wir wieder herab und kamen heraus bei der Statue der sterbenden Kleopatra, die am Ende des Korridors über einem Brunnen aufgestellt ist. Von da traten wir in einen von hohen Mauern umschlossenen viereckigen Garten, mit reizenden Blumenbeeten, zwischen denen die Flußgötter Nil und Tiber, sowie eine kauernde Venus aufgestellt waren. Auch in acht Nischen der Mauern sind griechische Marmore, darunter der Laokoon. Dann besahen wir das Zimmer, in dem ich durch die Gnade des Kardinals beherbergt werden sollte. Die Umgebung kann sich mein Herz nicht herrlicher wünschen, aber der Ort ist doch gar zu abgelegen und einsam. Das Zimmer ist ein Teil des alten Palazzetto di Tor de' venti, den Raffaels Freund Bramante Lazzeri gebaut hat. Wir verweilten und ruhten lange in einem großen aber etwas dunklen Saal, (er hat nur drei Fenster) und betrachteten die mit bizarrer Erfindung gemalten sechzehn Historien des Federigo Zuccari, die Geschichte von Moses und Pharao darstellend. Sie gaben mir von diesem Maler einen bessern Be-

griff, als die schwachen Arbeiten im Escorial. Über einem Gesims, das von jonischen Pilastern, zwischen denen Tapeten aufgehängt sind, getragen wird, erheben sich zwanzig bekleidete Termini [Karyatiden] von weißem Stuck auf Piedestalen mit Fruchtschnüren; zwischen diesen Figuren sind die sechzehn Gemälde. Das letzte Gemälde, die Erwürgung der Erstgeburt, ist von Barocci und unvollendet. Diese Gemälde hat der Kardinal Amulio für Pius IV ausführen lassen[1]). Da mir der Saal gefiel und auch der Gedanke an die von Seiner Majestät unternommenen neuen Einrichtungen im Alcazar nahe lag, so ließ mir D. Roque die Schlüssel zu dieser päpstlichen Wohnung zurück. In der Nähe ist eine alte Kapelle, die Innocenz VIII im Jahre 1490 Johannes dem Täufer weihte; über der Tür ist er dargestellt knieend vor der hl. Jungfrau, die von vielen Heiligen umgeben ist. Alle Wände und auch die Gewölbe sind von Meister Andrea aus Mantua [Mantegna] in Fresko ausgemalt. Man sieht da einen prächtigen Garten, in dem viele Höflinge beschäftigt sind die königliche Tafel (des Herodes) anzurichten und mit Laubgewinden und Blumen zu bekränzen, in der Mitte ist ein prachtvoller Kredenztisch mit goldenen Schüsseln. Damit beschloß ich mein heutiges Tagewerk; wir gingen hinaus durch den boscareccio."[2])

Über den weitern Verlauf von Velazquez' römischem Leben lassen wir seinen Schwiegervater reden[3]). „Als er den Palast und die Vigna der Medici auf Trinità de' monti gesehn, fand er, daß hier der beste Platz sei für Studium und Sommeraufenthalt. Denn es ist der höchste und luftigste Ort, und sehr vorzügliche Statuen zum Kopieren gibt es auch. Und so ersuchte er den Grafen Monterey, er möge doch bei dem Herzog von Florenz zu erreichen suchen, daß ihm dort zu wohnen gestattet werde. Zwar war es notwendig, an den Herzog selbst zu schreiben, dieser aber erlaubte es. Zwei Monate wohnte er dort, bis ihn ein Tercianfieber zwang hinunterzuziehen in die Nähe der Wohnung des Grafen. Dieser nahm

[1]) Dieser Saal ist jetzt ein Teil des etruskischen Museums (Museo Gregoriano) und enthält die Bronzen und Goldsachen. Er liegt rechts von der großen Nische, welche das alte Theater des Belvedere abschloß. Die Fenster gehen auf die jetzige Sala delle Muse des Museums. Der Aufgang ist aus dem Cortile der Statuen.

[2]) *Über die literarische Form, in die hier der Verfasser die Schilderung vom damaligen Stande des künstlerischen Lebens in Rom gekleidet hat, vergleiche Anmerkung Seite 91 ff.*

[3]) Arte de la Pintura I, 138.

sich seiner während der Tage der Krankheit an, sandte ihm seinen Arzt nebst Arzneien auf eigene Rechnung, und befahl daß ihm alles nach eignem Wunsche in seinem Hause hergerichtet werde, außer vielen Geschenken von Delikatessen und öftern Andenken (recuerdos)." —

Nicht weit von dem hispanischen pintor de cámara, auf dem Monte Pincio, wohnte ein andrer fremder Maler, premier peintre du Roy. Ob Nicolas Poussin und Diego Velazquez, wie Stirling ausmalt, einander nahegekommen sind? Örtlich, wohl möglich. Jene Studien römischer Villen und Ruinen versetzen uns an Punkte, wo von jeher Fremde verschiedener Nationen und Schulen sich befreundet haben. Velazquez hat zwar nie heroische Landschaften komponiert, aber über den weiten, einsamen, menschenleeren, tiefblauen Gebirgstälern, von den schroffen, kahlen Höhenzügen seiner Sierren herab weht ein ähnlicher nur wilderer Geist, wie in Poussins römischen Landschaften, an denen die ordnende Kunst ungleich mehr Anteil hat.

Doch es ist nicht wahrscheinlich, daß sie sich gekannt haben. Beide suchten die Kollegenschaft nicht auf. Die großen Männer wandeln eben auf dieser Erde noch nicht Arm in Arm wie in Elysiums Alleen. Diese romanischen „Brudernationen" trennten dazumal nicht bloß der Krieg und der Wettkampf der Eifersucht: mehr noch das Selbstgefühl, die Selbstgenügsamkeit ihrer Kultur.

Beider Sehnsucht richtete sich nach Rom, und beiden wurde sie erfüllt im dreißigsten Jahre: dem einen nach hartem Kampf. Auch der Franzose ward, nur ohne sein Zutun, ja mit Widerstreben an den Hof gezogen, und gewann die Gunst des Kardinalministers und des Königs, der ihm einmal sagte, sein Abendmahl sei ihm so lieb wie seine Kinder. Aber er sehnte sich in seiner Tuilerienwohnung nach Rom, und die Rückkehr erleichterte der Tod seiner Gönner. Velazquez führte wohl noch mehr Wißbegier als Werdelust nach Italien; und er betrachtete sich die Antike und Michelangelo eher wie ein vornehmer Liebhaber. So rät Baltazar Gracian zwar sich ein heroisches Vorbild zu wählen, aber „mehr zum Wetteifer als

zur Nachahmung" (Orakel, 73). Während selten ein Künstler so unberührt von römischen Einflüssen von dannen gezogen ist, so gibt es keinen Maler, der wie Poussin seine ganze Kunst aus den Trümmern der Alten, den Poeten, der römischen Landschaft sich neu erschaffen. Jener seine Weise fertig mitbringend, am spanischen Platz und in der Villa Medici malend, wie im Cuarto bajo des Alcazar; dieser die Malerei vom Fundament aus sich neu konstruierend; losgelöst von Vaterland, Amt, Nationalität, Überlieferung, seinem Ideal nachgehend, einer maniera magnifica, zu der auch die Größe des Gegenstandes: Heldengeschichten, Schlachten, göttliche Dinge gehören; erste Regel, die Minutien zu vermeiden; die Farbe nur Schmeichelei zur Überredung der Augen[1]). So kehrt jener bald zurück an den förmlichsten Hof der Welt, um fortzuarbeiten als Hofbeamter, — dieser blieb, zu schaffen frei wie ein Dichter. Den Idealisten, der Malerei und Plastik für eine einzige Kunst erklärte, könnte man einen Antipoden des Velazquez nennen: le peintre le plus sculpteur qui fût jamais.

DIE ZWÖLF GEMÄLDE

Hier begegnen wir einer Nachricht, die unseren Vorstellungen von Velazquez' Verhältnis zu Roms Künstlerwelt mehr Bestimmtheit geben würde, wenn sie sich als glaubwürdig erwiese. Cean Bermudez (Diccion. V, 170 f.) hat die fragliche Notiz in seine Biographie aufgenommen, wenn auch zweifelnd. Der Maler hätte zwölf Künstlern, den besten die damals in Rom ansässig waren, ebenso viele Gemälde in Auftrag gegeben für seinen König, und sie auch nach Spanien mitgenommen. Die Nachricht stammte aus einem Buche des Francisco Preciado[2]), am Ende des achtzehnten Jahrhunderts Direktor der spanischen Akademie in Rom, dieser aber hat sie aus Sandrarts

[1]) Osservazioni di Nicolò Pussino sopra la pittura e dell' esempio de' buoni maestri. In G. P. Bellori, Le vite de' pittori. Rom 1728, p. 300 ff.

[2]) Arcadia pictorica en sueño, allegoría ó poema prosaico sobre la teórica y práctica de la pintura, escrita por Parrasio Tebano, Pastor arcade de Roma. Madrid 1789. S. 192.

Teutscher Akademie[1]). Der Frankfurter Maler sagt von einer Mitwirkung des Velazquez bei dem Auftrag nichts; hat Preciado diese bloß vorausgesetzt, weil sie zu dem ihm viel später erteilten Auftrag, in Italien Gemälde für Philipp IV anzukaufen, paßte? Deshalb verlegt er die Geschichte in die Zeit der zweiten Reise; schon Cean hat aber bemerkt, daß damals (1649) mehrere jener Maler nicht mehr am Leben waren. Es starben: Valentin 1634, Cav. d'Arpino 1640, Domenichino 1641, Guido 1612, Lanfranco 1647. Auch hatte Sandrart damals bereits Italien verlassen. Sie könnte also nur in diese erste Reise fallen.

Unserem Sandrart scheint das Unternehmen so lebhaft im Gedächtnis geblieben, weil es den Glanzpunkt seiner Wanderjahre gebildet. Er hatte sich rasch bei den Malern Roms eingeführt, als er zu der üblichen Willkommsmahlzeit alle vornehmen Künstler, vierzig an der Zahl, persönlich einlud und sich mit Franzosen, Italienern und Niederländern in ihrer Sprache unterhielt. Der Frankfurter wurde bald darauf, obwohl ein ganz junger Anfänger, nachdem er sich durch zwei Gemälde bekannt gemacht, „unter diejenigen berühmtesten Künstler in Italien gezählt, welche die zwölf Stücke für den König in Hispanien, von gleicher Größe, nach dem Leben, verfertigen sollten. Da er dann sein Werk so glücklich zu Ende gebracht, daß es für eins der besten von Kardinälen, Herzogen, Fürsten und Liebhabern in Rom geschätzt wurde, als man sie, am Festtag U. L. F. von Konstantinopel, während der Prozession ausstellte".

Er gibt auch die Gegenstände an, ausgenommen bei dreien, die nicht fertig geworden waren und bei der Prozession fehlten: des Cav. Joseph von Arpino, des Massimo Stanzioni und des Orazio Gentileschi. Es waren folgende, die er auch lobend beschreibt:

Guido, Paris die Helena ans Ufer begleitend
Guercino, Dido auf dem Scheiterhaufen.

[1]) Lebenslauf und Kunst-Werke Joachims von Sandrart. Nürnberg 1675. fol. S. 9 f.

Pietro da Cortona, Raub der Sabinerinnen; „für das köstlichste Werk dieses Meisters erkannt".
„Valentin von Colombi", die fünf Sinne, in einem Zimmer bei der Tafel, in Form einer freundschaftlichen Konversation.
Sacchi, „die göttliche Fürsichtigkeit auf einem majestätischen Stuhl, zwischen vielem umstehenden himmlischen Frauenzimmer göttlicher Tugenden gesessen".
Lanfranco, Diana, Calisto und Actäon.
Domenichino, Diana, „allen vorigen wo nicht vorzuziehen. doch zur Wette entgegenzusetzen".
Poussin, die Pest.
Sandrart, Senecas Tod, bei Fackelbeleuchtung.

Alle diese Maler waren um 1630 am Leben, von kaum einem läßt sich ein Alibi wahrscheinlich machen. Zwei Gemälde sind auch nach anderweitigen Angaben gerade damals entstanden: Poussins Pest 1630, Guercinos Dido 1631. Die Gegenstände mythologischer Natur stimmen ganz zu Philipps IV Geschmack.

Freilich sind die zwölf Gemälde nie an ihren Bestimmungsort gelangt, denn in den königlichen Inventaren wird keines erwähnt, wohl aber sind von den meisten (vielleicht von allen) die ersten Käufer und Besitzer bis auf den heutigen Tag nachzuweisen. Sie sind meist in Rom geblieben. Der Raub der Helena von Guido und die Dido von Guercino sind noch heute im Palast Spada. Die Dido soll für die Königin Anna von Frankreich bestimmt gewesen sein, und war in Bologna drei Tage ausgestellt[1]). Der Raub der Sabinerinnen vom Cav. d'Arpino kam aus dem Palast Sacchetti in die Kapitolsgalerie. Die Pest Poussins wurde nach Félibien[2]) für sechzig Scudi einem Bildhauer Mattheo verkauft, später erwarb sie der Herzog von Richelieu; Sandrart selbst bemerkt, daß sie „nachgehends zu Rom für tausend Kronen geschätzt, angenommen und bezahlt worden". Ist mit der Diana Domenichinos das berühmte Bild im Palast Borghese gemeint, gemalt für den Kardinal Borghese, von dem also eine Wiederholung verlangt

1) Ritratti di celebri pittori del sec. XVII, disegnati, ed intagliati da Ottavio Lioni. Roma 1731. p. 92.
2) Entretiens sur les vies des plus exc. peintres. Paris 1685. IV, 258.

worden wäre? Dies müßte auch von Sacchis Bild angenommen werden, denn die Beschreibung paßt auf das Deckenfresko der Divina Sapienza im Palast Barberini. Die fünf Sinne Valentins kamen aus der Angerstein-Sammlung in die Galerie von Bridgewater House. Den Seneca Sandrarts erhielt sein Gönner Giustiniani, und mit dessen Galerie das Berliner Museum dies Jugendbild eines deutschen Malers aus der traurigsten Zeit unsers Vaterlandes (Nr. 445). Neuerdings ist es an das Museum zu Erfurt abgeschoben worden, doch prangt nun, zum Troste des braven Frankfurters, sein patriotischer Name in großen Goldbuchstaben an dem Fries der Nationalgalerie. In einer Bildnisfigur der städtischen Galerie zu Frankfurt von 1636 sieht man eine Büste des Seneca.

Diese neun Gemälde müßten also zwar vollendet, aber nicht abgesandt worden sein, wahrscheinlich weil das Geld ausblieb. Monterey hat kurz darauf als Vizekönig auch die Künstler Neapels mit solchen Aufträgen bedacht. Er war aber ein schlechter Haushalter, man sagte, er lebe glänzender als sein König; er hatte sich in Rom dergestalt in Schulden gestürzt, daß sein Verbleib dort unhaltbar geworden war[1]). Die Ablieferung der Gemälde wird hieran gescheitert sein, und sie wurden, wie man bei Poussin sieht, von den geldbedürftigen Künstlern zum Teil zu Schleuderpreisen anderweitig abgegeben. Von Sandrart hat Monterey jedoch zwei andere Gemälde im Auftrag des Kardinal Barberini nach Madrid befördert, einen hl. Hieronymus und eine Magdalena in der Wüste.

Die Möglichkeit läßt sich also nicht bestreiten, daß der Gesandte sich in dieser Sache des Velazquez bedient hat. Pacheco hat freilich kein Wort davon; aber der Schwiegersohn mag von einer Sache, die ein so schmachvolles Ende genommen, nicht gern gesprochen haben.

1) L'Ambasciatore di Spagna, in riguardo delle sue instanze, e degl' incomodi, con quali si trattiene in questa Corte per l'aria, e per li debiti, che ha contratto, ha havuto la permissione di partire. Depesche Zuane Pesaros vom 22. Juni 1630.

SELBSTBILDNIS

Abbildung 13

Von einem Selbstporträt, das Velazquez nach dem Bericht Pachecos in Rom gemalt hat, schien außer eben dieser Nachricht keine Spur geblieben zu sein.

Pacheco erwähnt es zweimal in dem Leben seines Schwiegersohns (I, 8): „Neben anderen Studien machte er in Rom auch ein herrliches Selbstbildnis welches ich besitze, mit Bewunderung der Kenner und zur Ehre der Kunst." Und dann im dritten Buch (Kap. 8): „Ich übergehe mehr als hundertfünfzig meiner Bildnisse in Farben, um auf das meines Schwiegersohns hinzuweisen, gearbeitet in Rom und gemalt in der Manier des großen Tizian, und (wenn es gestattet ist so zu sprechen) nicht geringer als dessen Köpfe."

Das Gemälde ist früh verschollen, von einer Kopie war nie etwas gehört worden. Alle sonstigen Bildnisse zeigen ihn in vorgerücktem Alter. Hier wäre nun der Platz, der Frage nahezutreten, ob das von Otto Mündler als ein Velazquez erkannte Bildnis eines Spaniers in der Kapitolsgalerie nicht dieses verloren geglaubte Porträt sei. Müßige Zweifel haben ja so wenig Wert wie müßige Behauptungen. Schon Mündler nannte es „ein Werk seiner jungen Jahre". Obwohl es (nach dem Cicerone) „modelliert ist wie mit einem Hauch": so lassen doch die breiten, dunklen Schatten an der verkürzten Seite des Gesichts nur an diese Zeit denken. Ein so einfaches Brustbild, in weitem Talar oder Hausrock, an dem nur der Kopf ausgeführt ist, würde Pacheco wohl nicht famoso genannt haben; aber es kann die in Rom zurückgelassene Originalaufnahme sein, nach der jenes ihm geschenkte ausgeführt wurde.

Da Stil und Zeit passen, die Wahrscheinlichkeit für seine Entstehung in Rom spricht, so hängt die Entscheidung von der Ähnlichkeit ab. Das einzige unzweifelhafte Selbstbildnis ist das in den Meninas. Hier sieht der Maler freilich etwas anders aus. Aber es liegen fast dreißig Jahre dazwischen; und in den unveränderlichen Teilen ist nichts zu entdecken was die Selbigkeit ausschlösse. Die Formen sind nur stärker

ausgearbeitet, die feinen Züge des jungen Mannes, vielleicht eines Rekonvaleszenten (die glänzenden Augen!) sind stärker geworden. Der Kopf erscheint verändert durch den Schnitt der Haare. Diese, später dichter und in kegelförmigem, schlichtem Fall die Schläfen bedeckend, sind nach der Mode der dreißiger Jahre sorgfältig gekräuselt, in sanfter Wellenlinie, nach links tiefer, über die Stirn gestrichen, dann (durch den Hut) glatt angedrückt, ums Ohr in künstlichem Gelock ausgebreitet. Stirn, Nase und Unterlippe stimmen überein.

Was das Bildnis von den übrigen des Meisters und von Selbstbildnissen überhaupt unterscheidet, ist die Richtung der Augen, die statt des üblichen Seitenblicks geradaus sehen, wie in einen Spiegel. Dieser Blick sowie die leise Neigung des Kopfs auf die linke Schulter und nach vorn findet sich auch in jenem Selbstbildnis der Meninas. In diesem etwas träumerischen Blick würde man einen offenen, einfachen, bescheidenen Charakter lesen können.

Das Brustbild steht auf hellgelbem Grunde, gemalt fast nur mit Schwarz, Weiß und etwas Karmin. Aber die Haltung ist jetzt durch den braungewordenen Firniß, besonders an den schattigen Teilen verändert worden.

Ist unsre Vermutung richtig, so wäre es eine eigene Gunst des Zufalls, die seinem Bildnis auf dem römischen Kapitol einen Platz gegeben hat. Als er vor dem Titusbogen saß, hat er das schwerlich geahnt[1]).

[1]) Beruete will es nach der „freieren und luftigeren Mache" in die Jahre 1636 bis 1638 setzen. In seinem „Velazquez" S. 57 f. erklärt er es mit Zuversicht für eine spätere Wiederholung. Aber wenn die Züge, wie zugestanden wird, zu dem damaligen Alter (31 Jahre) passen, wie mag man es, bloß auf so vage Merkmale hin wie „freiere, luftigere Behandlung" sechs bis sieben Jahre später setzen! Das Pacheco verehrte ausgeführte Exemplar befand sich damals wohl in Sevilla. Warum sollte er, im Jahre 1638 veranlaßt ein Selbstporträt anzufertigen, die alte Aufnahme kopiert haben, statt noch einmal in den Spiegel zu sehen? Und diese Wiederholung soll zufällig den Weg von Madrid nach Rom gemacht haben! wo das Original entstanden war. Übrigens ist es Täuschung, sich die Arbeiten eines Meisters in so gradlinig stetigem Fortrücken von Befangenheit zur Freiheit vorzustellen: Wechsel in der Exekution können durch mancherlei Umstände bedingt sein.

IN DER VILLA MEDICI

Abbildung 14 und 15

Die Villa Medici baute an der Stelle der lukullischen Gärten im Jahre 1560 Annibale Lippi für den Kardinal Gio. Ricci von Montepulciano; nach dessen Ableben wurde sie vom Kardinal Ferdinand von Medici erworben. Hier befand sich eine weltberühmte Statuensammlung, die im Jahre 1629 noch vollzählig war. Erst 1677 sind die Venus, der Schleifer und die Ringergruppe nach der Tribuna der Uffizien gewandert. Nur die in der dem Garten zugewandten Fassade eingelassenen Sarkophagreliefs und Büsten sind von dem alten Vorrat geblieben. Der Merkur des Gian Bologna stand über einem Brunnen; die fünfzehn Statuen der Niobegruppe, im Jahre 1583 entdeckt, am Ende der großen Allee gegen Norden in einer von vier Pfeilern getragenen Halle von zwanzig Fuß Durchmesser, kreisförmig gruppiert um ein aufspringendes Roß. Seine Heiligkeit selbst hatte dies Werk in eleganten Distichen gefeiert[1]).

Diese römischen Vignen sind es gewesen, die damals die in Rom zusammenströmenden Künstler auf die Landschaftsmalerei lenkten, besonders die im Anfang des Jahrhunderts angelegte Villa Borghese. Evelyn nennt sie an elysium of delight. Nichts glich einem ersten, nach langer Land- oder Seefahrt, auf dieser Höhe der Villa Medici erlebten sonnigen Morgen, wenn das Auge über dem Häusermeer Roms schweifte, die Luft erzitternd von hundert Glocken, ringsum Blumenduft, tiefdunkle Laubwände, Bienensummen. Es war als könne es nie wieder Nacht werden, als sei der ewige Sabbat schon angebrochen.

Auch Velazquez hat zwei Punkte seiner Villa als Gegenstücke aufgenommen[2]). Diese Skizzen versetzen uns in die

[1]) Maphaei S. R. E. Card. Barberini postea Urbani VIII poemata. Oxford 1726. p. 137.

[2]) Prado Nr. 1210. 0,48 zu 0,42. Nr. 1211. 0,44 zu 0,38. *Neuere deutsche und, ihnen sich anschließend, auch spanische Kenner nehmen an, daß die beiden Skizzen erst auf der zweiten Reise nach Italien entstanden sind.*

Aus der Villa Medici

ersten glücklichen Tage, die er fern von Kriegstoben und Hofdienst, in unbehelligtem Genuß dieses glorreichen Stückchens Erde verlebte. Ihr unvollendeter Zustand erinnert an die Kürze dieser Tage: latet anguis in herba. Sie sind mit spitzem Pinsel und scharf aneinandergesetzten Tinten hingeworfen: ausgeführt könnten sie entzückend sein; jetzt hat die Phantasie nachzuhelfen. Sie gehören zu den wenigen Stücken dieser Klasse, die ganz und zweifellos seine Hand zeigen; vielen ähnlichen fehlt die Klarheit und Unveränderlichkeit der Farbe.

An dem einen dieser Punkte begegnete er einer Bekannten aus dem Belvedere: der Kleopatra-Ariadne (Abbildung 14). Sie schien ihn beruhigen zu wollen, daß er jenen unvergleichlichen Ort verlassen. Die Statue war in einer kleinen marmornen Loggia, unter hohem Bogen; durch die Seitenöffnungen mit Brüstungen genoß man einen Blick auf die Zypressen (verdes obeliscos[1]) der borghesischen Gärten. Die Loggia war wie ausgedacht als Rahmen dafür. Durchs Efeulaub dringt das grelle Licht der getünchten Wand; es klingt wieder in den weißschimmernden Gebäuden der Villa gegenüber.

An diesem Blick erfreut sich ein Kavalier in dunklem Hut und Mantel. Im Vordergrund steht ein großer, nachlässig angezogener Mann mit Halskrause, langem Mantel und weißem Kopftuch, zu einem Arbeiter in Hemdsärmeln gewandt, der sich verbeugend mit großen Schritten herankommt. Vielleicht stellt er ihm zu Rede, was der Hund von forastiere da mache.

Die Statue der Ariadne befindet sich jetzt sehr restauriert im Palast Pitti, in dem großen Saal des Giovanni di S. Giovanni. Eine dritte Wiederholung kam später nach Madrid und ist im Erdgeschoß des Prado aufgestellt.

Das Motiv des zweiten Bildchens (Abbildung 15) ist der Kontrast einer weißgetünchten Halle, bekrönt von einer Marmor-Balustrade, mit der tiefdunklen Steineichenmasse darüber, durch die in schmalen Spalten das weißglühende Licht des Himmels bricht. Die dreifache Öffnung der Wand mit dem auf jonischen Säulen ruhenden Bogen in der Mitte, ganz ähnlich

[1] Lope in der Komedie Si no vieran las mugeres

jener Loggia, ist mit einem elenden Bretterverschlag vernagelt; rechts in der Nische eine Statue. Es ist die Halle vor der Terrasse des Belvedere, wo jetzt die Kopien der Niobiden stehen, vom Parterre aus gesehen[1]). Steht man vor dieser Wand, unter den großen Pinien, so schneidet der Palast den Anblick und das Geräusch der Stadt völlig ab. Andre Maler hätten diesen Punkt von den unwürdigen Zutaten und dem gemeinen Volk gesäubert, mit feiner Gesellschaft, bunt wie die Blumenparterres staffiert. Der Spanier gibt uns die freilich auch mit zum genius loci gehörende Vernachlässigung und Verbauerung, der diese fürstlichen Anlagen dort im zweiten Geschlecht zu verfallen pflegten. Auf der Balustrade oben, wo sonst Römerinnen sich fächelten, hängt eine knoblauchduftende schwarzäugige ragazza ihre schadhafte Wäsche zum Trocknen auf (wo hängt sie nicht?) und bemüht sich die Herzenserleichterungen zweier Lümmel zu verstehn, dort unten an den Buxhecken, die eigentlich bestimmt waren, von den seidenen Talaren einherschwebender Monsignori und geheimer Kämmerer gestreift zu werden. Eine Herme hinter dem Bux hat sich als zweiter Horcher hinzugesellt. —

Auf beiden Bildchen kommen Statuen vor; auch ihretwegen hatte Velazquez sich die Wohnung gewünscht. Ihr Zauber beruht ganz auf der Umgebung. Ein halbverwilderter Garten, ein weißschimmerndes Stück Architektur, schon auf dem Weg den Naturmächten zu verfallen, etwas Menschengewürm und einige Marmorfiguren, halb antik, halb italienisch durch ihre dreist angeklebten Ergänzungen. Da standen sie auf den von den Jahrtausenden zugeschütteten Ruinenfeldern, über dem Boden, wo sie geschaffen, bewundert, angebetet worden waren, der sie begraben hatte, und dem sie wieder entstiegen waren, gefärbt vom Goldton des Gewesenen, umklungen von den elegischen Harmonien des Verfalls, jener Mischung immer jungen Lebens der Natur und eines Todes, über dem noch

[1]) A mount planted with cypress, representing a forteress with a good fountain in the midst. Here is also a row balustrated with white marble, covered ever with the natural shrubs, ivy, and other perennial greens, divers statues and heads, being placed as in niches. Evelyns Diary.

Aus der Villa Medici

ein Hauch ewiger Jugend schwebt. Werden die Statuen in die sicheren Säle gerettet und die Ruinen abgeräumt, so ist der Zauber dahin, und man versteht nicht mehr, wie diese Steine Mignon mitleidig ansehen konnten. —

Ein drittes Andenken der ersten römischen Monate ist die Ansicht des Titusbogens. Die Skizze ist gewiß von ihm am Ort aufgenommen; doch könnte sie später retuschiert sein: unter dem Himmel Roms würde sie schwerlich einen so trüben Ton bekommen haben.[1])

Von diesem Denkmal sah man damals nur noch das Tor nebst den zwei Kompositsäulen und dem Fries mit der Inschrifttafel, eingeschlossen von den Mauerresten der mittelalterlichen Burg, zu der die Frangipani dies Trümmerfeld umgebaut hatten; in jenen Zeiten diente er als Torburg. Bekanntlich ist der Bogen erst seit 1822 wieder freigemacht und die zerstörten Seiten von Travertin wiederhergestellt worden. Der Maler hat seinen Stand genommen an der Seite nach dem Kolosseum zu, in der Achse der hier durchgehenden Via Sacra. Links ganz vorn sieht man noch die Ecke der längst abgebrochenen Turris cartularia. Rechts eine mittelalterliche Mauer in der Flucht des Klosters S. Francesca Romana, das den Bogen mit der im Jahre 1615 von Lambardo erbauten Fassade der Kirche verband. An der andern Seite, wo nur ein schmaler Mauerfetzen, wie ein Strebepfeiler, stehengeblieben war, sieht man durch nach der östlichen Umfassungsmauer der Farnesischen Gärten. Die darüber hervorragenden dichtgedrängten Massen von Pappeln, Lorbeeren, Zypressen, erweckten in dieser staubigen Wüste eine wohltuende Vorstellung von Parkfrische, Abgeschlossenheit, Wasser und vergangenen großen Tagen. Im Vordergrund erhebt sich links eine schlanke, bis auf die hohe dünne Krone abgeästete aber von Efeu umrankte Birke, welche in die helle Fläche zwischen Denkmal und Mauer hineingepaßt ist. Gegenüber rechts in der Ecke sitzt auf gewaltigem Marmorblock ein

[1]) Prado. 1212 | 146 m | 111 s. *Von Bayeu, Goya und Gomez, im Inventar von Aranjuez 1794, dem Maso zugeschrieben. Diese Zuschreibung ist heute, nach dem Vorgang Beruetes, allgemein angenommen.*

Bursch mit Schlapphut, der seinen paar Schafen und Ziegen auf der Schalmei ein Stückchen vorbläst.

Es ist ein schmales dunkles Stück Vordergrund mit vorgelegter Querwand, durch die das Tor einen Blick in Ferne und Licht eröffnet. Darin sieht man links, stark verkürzt, die Nordseite der Orti Farnesiani mit dem Fronton des Vignola; dann zwei von den drei Säulen des Castortempels, zuletzt die weißschimmernden Häuser des Aufgangs zum Kapitol (Via di Campidoglio) und die Ecke des Tabulariums[1]).

Vor dem Bogen stehen zwei Kavaliere, die jene wundersam lebendigen und authentischen Reliefs einer der größten Katastrophen der Weltgeschichte betrachten. Solchen Ideenverbindungen verdanken wir wahrscheinlich auch die Skizze.

Es ist ein Stück des alten Campo Vaccino, das nun längst verschwunden ist. Dies größte Trümmer- und Erinnerungsfeld Italiens war bis ins vorige Jahrhundert zugleich ein unvergleichliches Landschaftsbild: der Kreislauf der Zeiten hatte die uralte Hirtenszenerie der Anfänge des Bauernstaats zurückgebracht. Tausende haben hier über das Tassosche Thema „Cadono le città" geträumt, von Vorzeit, Gesetzen der Geschichte, Landschaftsmalerei und Menschenlos. Die neueste Forschung hat jenen einzigen „paisage" schonungslos weggefegt, um die blanken Knochen oder Knochensplitter dieses Kadavers bloßzulegen und mit Taufscheinen zu versehen. Et plurima mortis imago.

DIE SCHMIEDE VULKANS

(2.23 zu 2.50)

Abbildung 16

Während dieser römischen Monate hatte Velazquez sein Amt als Kammermaler des Königs von Spanien nicht vergessen. Zwei große Historien brachte er ihm mit, die Schmiede Vulkans und den bunten Rock Josephs. Es sind Pendants: der

[1]) Vergl. Hieronymus Cock, Operum antiquorum romanorum reliquias ac ruinas usw. Antwerpen 1562. Prospectus colossei cum aedibus et variis ruinis illi contiguis.

entlarvte und der gelungene Betrug; auch wurden sie größtenteils mit Benutzung derselben Modelle gemalt. Hier müßte sich nun der Einfluß Italiens und Roms zeigen. Seit drei Jahrhunderten kommt in allen Leben großer Maler eine Wendung vor, die Altmeister Vasari aufbrachte: den einen hat zur Vollkommenheit nur gefehlt, daß sie Rom, Raphael und die Antike gesehen; die andern sind zur Vollkommenheit erst durchgedrungen, als sie Rom, Raphael und die Antike sahen. Die jedem Germanen und Gallier anhaftende ästhetische Erbsünde konnte nur auf dieser Wallfahrt abgewaschen werden.

In dem ersten Bild erhalten wir nun wirklich eine homerische Göttergeschichte, ja der distinguierteste der Götter ist wo nicht Hauptperson, doch Wortführer. Es ist ein lorbeerbekränzter, von weiter Strahlenglorie umflossener Apollo, das beschattete, verlorene Profil auf einer Strahlenglorie sich abhebend, in wallendem goldigen Mantel. So tritt er in die Werkstatt und offenbart dem hinkenden Feuerbeherrscher mit geheimnisvoll geschäftiger Gebärde das von seinem allsehenden Auge erspähte Unheil. Beide Hände, die erhobene und die gesenkte, weisen mit dem Zeigefinger nach verschiedenen Richtungen: „Hier kam Er, dort Sie her." Eine Anmeldung hat nicht stattgefunden, auch ist er sofort in medias res gegangen, denn Hephästos steht noch da mit der Zange in der Linken und dem Hammer in der rechten Hand, nur den Kopf wendet er nach ihm um, die Kunde mit starr aufgerissenen Augen verschlingend. So eifrig eilig sogar hat es der Gott des Tags gehabt, daß er indiskret seine Neuigkeit in Hörweite der vier Schmiedeknechte ausschüttet. Denn auch sie sind in der dröhnenden Arbeit plötzlich erstarrt, ihre acht Augen konvergieren nach dem goldgelockten Erzähler, mit dem Familieninteresse der Gesellen an den Taten der Frau Meisterin. „Ein Strahl in fünffachem Reflex!" könnte man nach dem Cicerone sagen. Es ist also der „kritische Wendepunkt" zwischen zwei Bewegungen; denn bevor eine Minute vergeht, wird es Carramba! hervordonnern, und der Hammer auf den Ambos niederschlagen — in Ermangelung des Kopfes des abwesenden Hausfreundes. Denn eine so griechische Rache,

wie die so der homerische Hephästos sich gönnte, wird man diesem mageren Eckkopf mit dem harten Jochbein und schwarzen Glotzaugen schwerlich zutrauen.

Der Gegenstand ist uns nirgends sonst vorgekommen. Wie er auf diesen capricho verfiel? Philipp, den der Bacchus entzückt hatte, wird mit König Theseus im Sommernachtstraum gesagt haben: „Noch 'mal brüllen!" und da Velazquez keinen Bacchus mehr hatte, so dachte er an einen seiner göttlichen Vettern. Das Schema der wundervoll gerundeten und beleuchteten Gruppe ist dasselbe, ein offener Halbkreis von Figuren rechts, vor ihn tritt die Hauptperson. In dem darzustellenden Affekt entdeckte er ein noch feineres komisches Motiv. Vielleicht hat er die Skizze schon aus Madrid mitgebracht. Anregungen zu einer Szene wie diese dürften eher in den Jagdgründen von Balsain und des Pardo als in der Campagna zu finden sein: ein Unfall mit dem Pferde, man sucht eine Schmiede, Meister und Gesellen sehen sich mitten in dem Getöse der Arbeit von dem eintretenden Kavalier überrascht.

Als Maler lag ihm der Reiz des Stoffes auch in den Ansichten des Nackten. Dafür hatte man längst zu der Zyklopenschmiede gegriffen: Tizians Gemälde in Brescia, im Stich Cornelius Corts erhalten, das Caravaggios im Kabinett De Reynst, von Jeremias Falck gestochen, waren ihm wohl bekannt. Die Sorgfalt der Arbeit verrät unverkennbar: er will sich hier, in der Freiheit und Muße Roms, unter dem Eindruck der Kapelle Michelangelos, einmal völliges Genüge tun in Darstellung des menschlichen Körpers. Seine Modelle sind kräftige, gemeine Kerle, ähnlich in Größe und Verhältnissen, verschieden in Alter, Stellungen, Ansichten, mit feiner Abwechslung in Ton der Haut und Beleuchtung. Apollo hat die gewähltesten und jugendlichsten Formen, Vulkan die eines hageren Alten. Der vom Rücken gesehene Zyklop ist augenscheinlich auf gut Glück aufgerafft; hier sind die Beine nicht gut gestellt, der Schwerpunkt im rechten zu weit nach links geschoben. Es ist ein Bild ganz nach des Künstlers Herzen, wenn er einmal frei atmen und die Kunst um der Kunst willen ausüben möchte. Sein und Schein, Kenntnis der Muskulatur und Wahr-

heit der äußeren Schale, stehen auf derselben Höhe, hier ist die Linie der Naturwahrheit innegehalten zwischen gelehrt anatomischer Härte und malerisch weicher Unbestimmtheit.

Neu, in Italien aufgegangen ist die Lossagung von dem Helldunkel der Naturalisten. Die tiefen, scharf abgesetzten Schatten sind fort. Und doch war ja diese Szene wie ausersehen zu einem Nachtstück: Schmiede, Kohlenfeuer, rotglühendes Eisen. Mit frappanter Deutlichkeit hebt sich die Gruppe vor der hellgrauen Wand ab und geht in die Tiefe auseinander. Mehrere Lichtquellen waren hier gegeben. Das direkte Hauptlicht fällt, nach den Schlagschatten, von vorn, wahrscheinlich durch eine offene Tür. Das breite Fenster gegenüber hat Nordlicht, wie das tiefe, jetzt fast nächtliche Blau anzudeuten scheint. Endlich der Nimbus Apollos. Die hellste Partie ist der erhobene Arm des Gottes. Die gegenüberstehenden Gesellen und Vulkan erhalten mehr oder weniger von diesem direkten Licht. Dies ist stark genug, der Höhle bis in die letzten Winkel Reflexlicht zu geben und auch die Schattenseiten der Männer demgemäß mehr oder minder aufzuhellen. Bei dem Chef ist das Helldunkel gedämpft, damit das stechende, zornfunkelnde Auge aus der Dämmerung hervorleuchte. Jede Figur hat ihre eigene Note in Licht und Schatten.

Apollo in der Schmiede des Vulkan, der Gott des Lichts in der Höhle des Schmieds: ist das nicht das Sinnbild des Sieges des Tageslichts über das künstliche Atelier- und Kellerlicht, die braunen und schwarzen Nachtgespenster der tenebrosi?[1])

Das Feuer war unter ungünstigen Umständen zu malen: und wie hat der Maler diese Aufgabe gelöst! Das rotglühende Ende ist mit dem Spatel aufgestrichen, die Lohe zwischen die Schattenteile zweier Figuren gestellt und der schwarze Hammer mitten davor gesetzt. Die Lichter auf dem Stahl, den Gelenkknochen und Muskelschwellungen, dem orange Mantel haben reliefartigen Farbenkörper, die Halbtöne sind dünn aufgetragen, in den Schatten ist eine durchsichtige, braune Unter-

[1]) Diesen Einfall verdanke ich Emil Hübner.

tuschung benutzt. Das Eisengerät: Werkzeuge und in Arbeit begriffene Waffenstücke, heben kontrastierend Ton und Weichheit des Nackten. Die Kleidungsstücke sind über das fast fertige Nackte gemalt, dessen Pinselstriche noch erkennbar sind.

Zu Modellen hat er offenbar keine Italiener, sondern, nach den Gesichtern, Spanier gehabt — vielleicht aus dem Haushalt des Gesandten — auch die Frisur mit den gekräuselten Löckchen an den Schläfen ist spanisch. Keine Bauern von dem massiven Knochenbau jener borrachos. Die Gesichter sind zum Teil häßlich genug, aber die Körper haben etwas von dem nervigen, elastischen Bau des torero. Athletische Kraft erscheint bei diesen Leuten oft in dünneren, geschmeidigeren Formen als Durchschnittstärke bei nordischen Rassen; sie ist hier mit einer Ökonomie in der Masse bestritten, die von der Fleischexpansion gefeierter Stilmaler auffallend abweicht, wo es zuweilen den Anschein hat, als hätten die Leute zuviel an sich selbst zu schleppen. Das sind jene montañeses von Biscaya und Asturien, die man oft Wunder zäher Ausdauer, Lastenbewältigung und Gewandtheit ausführen sieht, wie man sie dem kleinen Körper nicht zutraute.

Eine Besonderheit des Velazquez ist die Abneigung gegen realistische Ausführlichkeit im Detail. Hier war sein Formgefühl ganz verschieden von dem eines andern tüchtigen Malers des Nackten, Ribera. Diesem hing seine anatomische Lehrzeit stets nach. Er folgt den Muskelfasern mit dem Strich, liebt die ausgearbeiteten und zerklüfteten Formen des Alters, und verweilt am eingehendsten bei den schwierigen vielgegliederten Extremitäten, an denen man seine Hand erkennt. Velazquez war das wichtigste, die Wahrheit der großen Flächen, „wo alles ist und nicht erscheint", wie Winckelmann sagte. Von Händen und Füßen würde er am liebsten nur Eindruck und Gesamtkontur geben: die Einschnitte und Schatten der Zehen und Finger, die Gelenkwinkel pflegt er nur anzudeuten. Noch weniger geht er ein auf Falten und Schwielen, oder auf die unterschiedene Tönung der der Luft ausgesetzten gebräunten und der bekleideten weißen Hautteile.

Man wird Richard Cumberland beistimmen, daß dieser Stoff ihm Gelegenheit gegeben habe, seine Kunst im vollsten Umfange zu zeigen. Außer der fachmäßigen Ausgiebigkeit bot der gewählte Stoff aber auch eine Handhabe für das Publikum: das novellistische Motiv, jenes für den Spanier unerschöpfliche Thema der celos. Die momentane Wirkung des Gemäldes beruht auf dem unerreichten Ausdruck der Überraschung, der punktuellen Fassung des kritischen Moments, dem was Leonardo die prontitudine nannte. So gebärden sich keine gestellten Modelle, sondern Menschen die, wie eben dieser verlangt, sich nicht beobachtet wissen. Es ist die augenblickliche Suspension der kombinierten, heißen Arbeit durch eine blitzschnelle Absorption der psychischen Kraft; der Zeitpunkt des Stillstands, der Sammlung vor der leidenschaftlichen Entladung. Dieser einer Lähmung ähnliche Zustand ist ausgedrückt in regungslos dastehenden Personen, deren Hände durch schwere Werkzeuge gefesselt sind, ohne jede Phraseologie vorrätiger Mimik. Wie verständig es war dies novellistische Element hineinzubringen, sieht man bei Vergleichung anderer Darstellungen, z. B. jener Zyklopenschmieden Tizians oder Caravaggios. Sie machen leicht den Eindruck von Aktgruppen, Vorlagen für Zeichenschulen.

Die dramatische Zugabe enthält zugleich ein komisches Pfefferkorn. Velazquez behandelt die homerischen Götter wie Shakespeare im Troilus die trojanischen Helden, er überträgt den Mythus in den trivialsten Stil der Nationalkomödie. Er hat seine Modelle nicht bloß zu Studien benutzt, um den konventionellen Schulformen etwas Naturfrische zu geben: nein, er bringt ihre sehr gewöhnlichen Porträts unbefangen auf die Leinwand.

Daher der komische Kontrast zwischen den vornehm-klassischen Namen und der Familiarität einer Gegenwart bescheidenster Ordnung. Nicht gerade Parodie, mit der sonst zuweilen reagiert wird auf anspruchsvoll hohle Formphrase. Er nimmt wieder den Mythus beim Wort. Er liest von einem Welterleuchter, dessen tägliche Beschäftigung ist, am Firmament spazieren zu fahren und sich von schönen Mädchen umtanzen

zu lassen; er kann sich ihn nur vorstellen wie einen Tänzer in den Mythologien des Corral del principe etwa. So war es ihm unmöglich den Gott der Eisenindustrie anders denn als Schmied zu malen. Kein Opernschmied, kein Zyklopenballett in akademischen Kontraposten. Er hat für Vulkan auch wohl ein lahmes Modell, mit etwas verkrümmter Wirbelsäule ausfindig gemacht. Hier hat man eine spätere, eigenhändige Übermalung bemerkt.

Der Kunstfreund der in Rom, wie der Pilger nach den sieben Basiliken, so zu den Apollos in Guidos Aurora und im Belvedere wallfahrtete und die Lehren seines Cicerone aus der Metaphysik und Archäologie des Schönen an ihnen konstatiert hat, nimmt an einem Jüngling Apollo von so einfältigem Profil Ärgernis. „Unter dem Schatten des Vatikan, mit den Mustern des Phidias und Raphael zur Hand, ist es schwer verständlich, wie Velazquez einen so unedlen (ignoble) Apollo malen konnte", meint Sir W. Stirling. „Ihm fehlte die Phantasie, klagt ein anderer, und die ideale Kraft." Es schien „als habe dieser Spanier, als Zeugnis seiner Unabhängigkeit, die niedrigste Abschrift (transcript) der Natur noch herabgedrückt, um dem Idealen und Göttlichen selbst unter den Schatten Roms zu trotzen"[1]). Man könnte noch hinzufügen, daß selbst der trotzige Spagnoletto und zwar in demselben Jahre 1630 einen dem belvederischen nachgebildeten Apoll mit Marsyas gemalt hat, der bewies, daß auch ein Naturalist die ausgesuchtesten Formen der Antike verwenden könne. Es gab indes selbst in Rom Apollostatuen, die unerfreulicher sind als unser spanischer, z. B. zwei in der Villa Ludovisi, die wie alte Kastraten aussehn. So haben also Altertum und Modernità sich den Apollo betreffend nichts vorzuwerfen.

Wie seltsam ist doch zuweilen der Undank des Publikums! Man bescheinigt mit schwülstigen Lobsprüchen eine Langeweile, die das korrekt befolgte Rezept verursacht hat, und straft mit hofmeisterlichen Belehrungen die gute Unterhaltung

---

[1]) Stirling, Annals II, 118 Apollo, „a common-place youngster"; die Cyklopen seien Grobschmiede der Mancha. Quarterly Review 1872.

die uns abgenötigt wird. Statt dem Manne zu danken, daß er auch in der Villa Medici kein akademisches Wasser in seinen Wein gegossen, und die langweiligste Klasse moderner Bilder mit einem Stück bereicherte, das niemand ohne Lachen ansieht (obwohl dies Lachen, wie der gracioso der Komödie, nur eine Zugabe des höflichen Malers war für die zum Genuß seiner ernsten künstlerischen Arbeit weniger vorbereiteten): statt dessen hält man ihm eine Lektion über den Apoll von Belvedere. —

Der hier gegebene mythologische Anstoß wirkt übrigens noch später fort. Nach Jahren hat er uns auch anvertraut, wie er sich die beiden Schuldigen vorstellte, so hier hinter der Szene bleiben. Diese antiken Stoffe haben ihn mehr beschäftigt als man sich denkt. Die schaffende Gegenwirkung zeigt freilich wenig vom Stil der alten Skulptur. Ihn fesselte die charakterisierende Kraft und das komödienhafte Element, das ja schon in Homers leiser Ironie anklingt, die brauchbare poetische Erfindung, die Motive antiker Bildwerke. Diese empfand er den unwiderstehlichen Trieb zu übersetzen. Seine Übersetzung war in rimas sueltas, nicht in Hexametern, zu denen wir unsre geduldige Sprache einexerziert zu haben stolz sind[1]).

Außer dem Vulkan hat Velazquez aus Rom noch den BUNTEN ROCK DES JOSEPH (Abbildung 17) mitgebracht[2]).

[1]) Das Bild *(nach Forschungen P. Beroqui 1634 für Philipp IV durch den Protonotar von Aragon D. Jeronimo de Villanueva erworben)* wird zuerst in dem bei dem Tode Carls II aufgestellten, ältesten Inventar von Buen Retiro erwähnt; muß also gleich bei der kurz nach der Rückkehr des Velazquez erfolgten Gründung jenes Lustorts hingebracht worden sein. „Una pintura de tres Varas de largo y dos y media de alto con la fragua de Bulcano quando Apolo le dio quenta del Adulterio de su muger original de Velazquez con marco negro tasada en 16 doblones." Von da kam es in den neuen Palast, unter Carl III hängt es im Ankleidezimmer (pieza de vestir), 1789 zu Sevilla bereits taxiert. Eine interessante Skizze mit Veränderungen, mit fetten, flottem Pinsel gemalt, sah ich bei Chevalier de Stuers, damals Gesandten des Königreichs der Niederlande in Madrid; ob eine Skizze des Meisters, darüber konnte man schwer einig werden.

[2]) Das Gemälde wird zuerst erwähnt in der Descripcion del Escorial von Francisco de los Santos, Madrid 1681, fol. 66 f. und auf zwei Folioseiten be-

Er hat dieselbe Größe und Figurenzahl, dasselbe Kompositionsschema, und ist großenteils nach denselben Modellen gearbeitet. Nur zwei Figuren sind entkleidet; die Gründlichkeit ihrer Modellierung ist von jeher bemerkt worden[1]). Die Szene geht vor in einer luftigen, ganz leeren Halle, mit geschachtem Marmorboden, wie sie Tintoretto liebt. Zwei weite Fenster öffnen sich nach den blau-grünen Sträuchern eines Gartens. Am Ende rechts, im kühlen von Reflexlicht erhellten Schatten des Vorhangs steht auf prachtvollem Teppich ein Schemel (tarima) mit Sessel, und da sitzt der alte Herr, dem eben die verabredete Jagdgeschichte vorgetragen wird. Diese Figur ist neu: ein alter Judenkopf mit kleinen Augen und langer Nase, die Arme emporwerfend im jähen Schrecken beim Anblick des blutigen Rocks, der keine Zweifel aufkommen läßt. Wieder also eine Hauptfigur, der die übrigen zugewandt sind, nur ist es diesmal nicht der Erzähler, sondern der Hörer, das Opfer. Obwohl für die Nebenfiguren dieselben Urbilder dienten, ist ihr Eindruck niedriger. Die zwei unverschämtesten sind als Sprecher mit dem Hemd und dem bunten Rock vorangeschickt worden, wohl die gemeinsten Figuren, die Velazquez gemalt hat. Zwei dummdreiste Schnauzen; während sie laut und gleichzeitig auf den Alten einreden, mischt sich in ihren Blicken und Wendungen Frechheit, Angst vor Entlarvung und Bestreben kläglich auszusehn. Möglich ist indes auch, daß es Hirten sind, die nach dem Text mit den Kleidern vorangeschickt wurden. Die andern aber müssen die Brüder

schrieben; es befand sich im Kapitel des Vikar, aber nach Palomino (III, 330) wurde es anfangs ebenfalls in Buen Retiro aufgestellt. Dort erwähnt es auch Ximenes (Descripcion 1769), ebenda befindet es sich noch heute (Nr. 341). In der von seinen Söhnen an den Bankier Salamanca verkauften Sammlung José Madrazos war eine sogenannte „Wiederholung", wo das Hündchen schläft, statt bellt. In der alten Kirche S. Miguel zu Cordoba ist eine Kopie im Presbitero zur linken des Altars, und hat als Pendant eine seltsame Darstellung der Grabtragung nach Evang. Johannis 19, 40, welcher Vers als Rechtfertigung groß darunter gesetzt ist. Der Tote ist nämlich wie eine Mumie eingewickelt vom Kopf bis zu den Füßen. Diese Kirche wurde im Jahre 1749 von dem Bischof Cebrian umgebaut.

[1]) Las muestra desnudas, con tal arte, y disposicion, que puede ser exemplar para la Notomia. F. de los Santos, a. a. O.

Der bunte Rock des Joseph

sein, nach der eigenen Erklärung des Velazquez[1]). Zwei stehn etwas zurück, im Schatten, der eine schlau und furchtsam hinüberschielend, der andere verlegen die Nägel kauend. Der Mann in der Ecke links (der menschlichere Ruben?), sich abwendend von dem blutbefleckten Rock, scheint die Haare zu raufen. Wie im Vulkan steht also die vorderste Figur in Rückenansicht.

Das Bild ist in drastischer Wirkung dem ersten ebenbürtig. Beckford fand darin sogar „ein Gemälde von tiefstem Pathos; den erhabensten Beweis außerordentlicher Gaben in Velazquez!" Die Arbeit ist ebenso sorgfältig, in Technik wie Ausführung. Das reiche Beiwerk der Schmiede fehlt; er hat sich nicht einmal die Mühe gemacht, den Rock bunt zu malen. Das Bild steht auf dem Niveau der Halunkenstücke eines Monsù Valentin, aber ohne die entschiedenen Farben.

Auch in der Beleuchtung ist es als Gegenstück gedacht. Das Licht, das im Vulkan von vorn links fiel, kommt hier von hinten rechts. Es ist sonniger und wärmer, aber auch den dunklen Schatten ist mehr Spielraum gegeben, leider sind sie schwer und stumpf geworden; neuerdings hat es durch Restauration gelitten.

NEAPEL

DIE KÖNIGIN MARIA

Im Anfang des Winters 1630, als die Zeit der Abreise heranrückte, erhielt Velazquez von Hause den Auftrag, dem König ein Bildnis seiner Schwester Maria mitzubringen. Sie war am 5. April 1629 zu Madrid durch Vollmacht vermählt worden mit Ferdinand, König von Ungarn. Die Vorbereitungen zur Reise hatten das ganze Jahr in Anspruch genommen. Wegen der Pest in Oberitalien wurde der Umweg über Neapel

[1]) Algunos han querido dezir, que estos Pastores . . . . son algunos de los Hermanos de Joseph, y la razon que dan es, que le oyeron dezir al Autor, que uno de los que pinto aqui, es Rúben, que se mostró mas piadoso que sus Hermanos . . .; y otro Simon, y assi los demas. Ebenda.

genommen, wo sie vier Monate verweilte. Am 13. August fand der Einzug statt, der Aufbruch am 18. Dezember. Der Wunsch ein gutes Bildnis seiner Lieblingsschwester zu besitzen, muß Philipp IV also erst spät gekommen sein, denn eine so lange Dauer ihres Aufenthalts in Italien war nicht vorauszusehn.

Maria Anna de Austria, geboren 1606 zu Valladolid, war die jüngere Schwester der Infantin Anna, der ältesten von den Geschwistern, die im Jahre 1615 mit Louis XIII vermählt und seitdem ihrer Familie fremd geworden war. Beide Schwestern werden von den Zeitgenossen als anziehend geschildert, Blondinen von sehr weißem Teint; doch übertraf Anna an Schönheit weit Maria[1]), bei dieser war der damalige habsburgische Typus, in jener kaum erkennbar, ziemlich ausgeprägt. Marie hatte aber ein lebhafteres Temperament, schärferen Verstand und Eigenwillen.

Ihre Erscheinung schildert ein Brief aus diesem Jahre (13. April), den der toskanische Gesandte Michelangelo Baglioni an Ferdinand II von Medici richtete; er war ihr nach Barcelona entgegengereist. „Sie empfing mich stehend, an der Wand neben dem Fenster ... Sie trug ein Kleid von schwarzem Sammet mit Goldstickerei. Ihr Kopfputz war hübscher als ihr Anzug. Es ist ein Engelsgesicht (una faccia di angelo), eine der schönsten Frauen, die ich in meinem Leben sah: sehr weiße Haut, blonde Haare, mehr ins weiße als golden, echt königliche Miene, das Kinn ein wenig vorstehend, der Schopf hoch zugespitzt und gekräuselt, aber mit dem Kamm aufgelöst. Sie hörte meinem Vortrag aufmerksam zu und antwortete freundlich, aber so leise, daß ich mit großer Mühe kaum einige Worte verstand." Der Abate Scaglia nennt sie sehr liebenswürdig (gentilissima), fand daß sie sich auch recht gut ausdrücke (parla molto bene) und anmutig bewege. Vor sieben Jahren, als Carl Stuart um ihretwillen jene verfehlte Brautfahrt nach Madrid unternahm, war sie wohl noch anziehender gewesen. Buckingham schrieb damals an König Jakob: „Ohne zu

[1]) Ella è di conveniente bellezza, ma non arriva alla Sorella, che è in Francia. Depesche des Venezianers Padavino aus Neapel vom 6. August.

schmeicheln, ich glaube, es gibt kein holderes Geschöpf (sweeter creature) auf der Welt". Und doch hatten die Engländer sie nie in so reizenden Situationen gesehen, wie sie bei intimen Familienfesten erschien, z. B. als der Geburtstag ihres Bruders im Frühlingsmonat 1622 zu Aranjuez mit Maskentanz und Schauspiel gefeiert wurde, wozu der Italiener Julio Cesar Fontana die Szenerie erfunden und Juan de Tassis Graf von Villamediana eine romantische „Fiesta", Gloria de Niquea, gedichtet hatte[1]). Hier stellte sie, umgeben von fünfundzwanzig Hofdamen, die Titelrolle dar, während die neunzehnjährige Königin Elisabeth, als Göttin der Schönheit, von ihrem Wagen aus einer Nische zusah. „Sie spielte die Hauptrolle, schreibt der dabei anwesende Modenese G. B. Ronchi, mit soviel Geschick, daß die Gräfin Lemos voller Sorgen ist. Sie fürchtet Ihre Hoheit gewinne an dieser Kunst mehr Geschmack als gut ist." Schon damals wurde von dem sechzehnjährigen Mädchen in Diplomatenkreisen gesprochen. Olivares wollte sie durch Heirat entfernen, denn sie war „für ihr Alter sehr klug und galt viel bei dem König"[2]).

Jenen Engländern machte sie einen mehr flämischen als spanischen Eindruck; aber in dem was den Spaniern an Weibern gefällt nahm sie es mit jeder schwarzäugigen Kastilierin auf, auch ging sie mit dem größten Widerwillen ins Ausland. Sie war eine kühne Jägerin, Gongora hat in einer seiner Canzonen den Eber verewigt, den diese Cintia española mit der Büchse zur Strecke brachte. Bei der stürmischen Landung in Genua gab sie allen ein Beispiel von Beherztheit, sie war gewiß nicht „nervös"[3]). Als sie dem Prinzen von Wales bei jener Fahrt im Prado zum ersten Male begegnete, und der König sie neckte: „Das ist dein Galan; was bist du eine mächtige Schönheit, aus so fernen Landen hast du ihn hierher gelockt"; fragte sie trocken, ob er katholisch sei: „Nie werde ich einen Ketzer

[1]) Abgedruckt in den Obras de Juan de Tassis, Conde de Villamediana. Madrid 1634. 4°.

[2]) Depesche des savoyischen Ministers Msgr. Anastasio Germonio, Erzbischof von Tarantasia, vom 6. April 1623: assai per la sua età prudente.

[3]) W. Burger, Galerie Suermondt, 99: la tête nerveuse.

heiraten; lieber nehme ich den Schleier bei den Barfüßerinnen, um Ew. Majestät Interesse zu retten." Jener Florentiner beschreibt ihre Tagesordnung in Barcelona: Kirchenbesuche an den Indulgenztagen, Speisung armer Frauen in den Fasten, Fußwaschung eines Knaben, Besteigung des Monserrat zu Fuß und auf des Abts Esel; Privatstiergefechte mit burlesken Kostümen und Erfindungen; Übung der von Madrid mitgebrachten Ballette. Puntillosa bis zum äußersten.

Doch nun zu Velazquez' Sendung! Der König hatte sich in dem Augenblick wo seine Schwester das Reich für immer verlassen sollte, erinnert daß er kein gutes Bildnis von ihr besitze, während sie noch im Bereich seines Malers weile. Wir wissen nicht wer das Bildnis gemalt hat, das Olivares bereits im Jahre 1625 dem Erzherzog Ferdinand gesandt hatte[1]). Das Porträt des Rubens war nach Brüssel gekommen. Im Jagdschloß Pardo befand sich eins unter den elf Bildnissen der Familie Philipps III von Bartolomé Gonzalez[2]), und im Palast in der Südgalerie ein anderes unter sechs derselbigen von einem gewissen Villandrando, beides Bilder aus ihren Kinderjahren.

Zwei Gemälde können das in Neapel gemalte Bildnis sein; ein Brustbild (keine Skizze!) in der Pradogalerie (Nr. 1187) früher Isabella genannt[3]), und das in ganzer Figur im Berliner Museum. Von dem ersten war eine geringe Kopie in der Sammlung Salamanca. Das Berliner Bild soll auch aus dem königlichen Palast stammen (daher die Inventarnummer 471), durch Oberst von Schepeler kam es 1851 in die Suermondtsche Sammlung und mit dieser 1872 nach Berlin; bis dahin für Isabella von Bourbon gehalten[4]).

[1]) Khevenhiller, Annales Ferdin. X, 712.

[2]) Inventar von 1617. Sie trug ein strohfarbenes (pajizo) Kleid mit weißen Ärmeln, die eine Hand ruhte auf dem grünen Tisch, die andere hielt ein Taschentuch; Landschaft. In der zweiten Folge trug sie ein rotes (colorado) Kleid, und hielt einen Fächer.

[3]) Im Katalog vom Jahre 1828, Nr. 262, Bildnis einer unbekannten Dame in der ersten Manier des Velazquez.

[4]) Ein feiner Stich, von einem der De Passe zur Zeit der Heiratsverhandlungen in London gefertigt, stellt die Infantin zu Pferd dar: The portraiture of the Most

Beide Köpfe stimmen vollkommen überein. Bei den Verhältnissen der im Aufbruch begriffenen Hofgesellschaft in Neapel war zur Ausführung der ganzen Figur kaum Zeit. Er wird also den Kopf dort gemalt haben, die Figur höchstens flüchtig skizziert. Die Ausführung geschah in Madrid, wahrscheinlich viel später und durch Schülerhand, vielleicht erst nach dem im Jahre 1646 erfolgten Tode der Kaiserin, der den Bruder so tief erschütterte. Man könnte vermuten, jenes wohl nicht zur Aufstellung gekommene Bild, das sich 1660 in der Wohnung des Malers bei Inventarisierung seines Nachlasses vorfand, sei unsere Figur, und kurz zuvor noch in Arbeit gewesen[1]).

Es ist ein bleiches, kluges, kaltes Gesicht, Blick und Haltung stimmen zu dem überlieferten Charakter einer festen, stolzen, bigotten, indes wenn sie wollte auch anmutigen und gewinnenden Prinzessin. Dies würde noch bereitwilliger Zustimmung finden, wenn der Maler nicht über die Züge das Eis jenes etikettenmäßigen sosiego verbreitet hätte, und gewisse allerdings charakteristische Formen der Nase und des Mundes mit einer trocknen Schärfe markiert. Er hatte hierin ein unglückliches Auge, würden die Frauen sagen. Diese Unterlippe in Verbindung mit dem Schatten unter der Nase — dem einzigen Schatten im Gesicht — bringt einen verdrießlichen Zug hinein. Dagegen gewinnt das Antlitz durch die Frisur, das einzige nicht geschmacklose Stück in der Toilettenkunst der Zeit, und für lange Zeit das letzte, wo man noch mit der Natur allein und deren Farbe arbeitete. Die blonden Haare, in hundert Löckchen gekräuselt und aus der Stirn gestrichen, sind über dem Scheitel aufgetürmt und mit einem kleinen schwarzen Spitzenschleier umwunden, an den Seiten des Gesichts dagegen vorgedrängt: dies erscheint nahezu viereckig umrahmt: man liebte die graden Linien.

Excelent Princes Maria of Austria; darunter eine Liste der englisch-spanischen Heiraten seit dem Conquest. Brit. Mus. — Größe des Pradostücks 0,58 zu 0,44; der Berliner Figur 2,00 zu 1,06.

[1]) Un Retrato de la Sor Infanta Reyna de Vngria. Im Cuarto bajo del Principe. Documentos inéditos I.V, 422.

Auch die Tracht stimmt zu der Zeit; ganz dieselbe begegnet wiederholt bei ihrer Schwägerin Elisabeth, deren Bildnisse (in Kopenhagen und sonst) man neuerdings mit dem ihrigen verwechselt hat. Auch die Damen hatten sich dem von Olivares befohlenen Geschmack der Einfachheit zu fügen. Die Porträts der prachtliebenden Königinnen Philipps II und III gehörten zu den reichsten Kostümbildern des Jahrhunderts. Nur der Grabstichel der Wierix konnte ihnen einigermaßen gerecht werden[1]). Die mächtigen Spitzenkragen, in denen das Haupt lag wie die Ananas in der Filigranschale, die Kapuze mit buntem Seidenfutter, die perlenbesäten, farbenheitern Roben, die kostbaren, selbst figürlichen Schmuckstücke (z. B. Amor, der Phönix) in Haaren und Ohren, an Hals und Brust, Arm und Finger u. a. wurden jetzt verboten, und so streng, daß die Alguazils sie den Damen auf der Straße konfiszierten. So sieht man nun statt der Mühlsteinkragen mit flandrischen Kanten, Tüllkragen, gestärkt und mit blauen Pulvern gefärbt, für die Maler zwar bequemer, aber auf den Bildnissen wie ein leerer Fleck zwischen Kopf und Brust.

Die ernste nußbraune Farbe des Kleides, mit Stich in Olivengrün, wird belebt durch goldbroschierten Besatz und augenförmige, mit weißer Seide gepuffte und mit Goldlitzen gesäumte Schlitze (acuchillado). Der einzige Schmuck ist die goldene Halskette mit dem Medaillon zweier die Hostie anbetenden Engel. Dies schwere Kleid fällt völlig faltenlos über das Binsengestell. Die käferartige Figur gleicht einer Glocke, die in einem bemalten Gesicht endigt. Ein solches grünes Kleid trug sie beim tränenreichen Abschied von Madrid[2]). Nur Gesicht und Hände bleiben von der menschlichen Gestalt übrig; aber auch die Mühe den Händen Ausdruck zu geben wurde dem Maler abgenommen durch die übliche Umfassung der

[1]) Zu den äußerst seltenen Damenbildnissen spanischen Geblüts von Kunstwert aus dieser Zeit gehören zwei charakteristische Frauenbildnisse in Hamptoncourt, wahrscheinlich von Pantoja de la Cruz. South Gallery 622 und 642. „Sir A. More."

[2]) La Reina stava vestita di verde guarnita d'oro adoloratissima. Depesche des Bischofs Gandolfo vom 4. Januar 1630 aus Madrid.

Stuhllehne und das Eingraben ins Taschentuch. Dies war vielleicht ein Stück von mehreren hundert Dukaten Wert[1]). So erscheint das Gesicht, wie in Carlo Crivellis Gemälden, als einziger lebendiger Punkt in einer fremdartigen Umgebung.

Wenn das Kostüm zum Jahre 1630 paßt, so verrät dagegen der Pinsel Gewohnheiten späterer Jahre. Der Vortrag ist breit und leicht, die Hand mit dem Tüchlein den erstaunlich skizzenhaften Händen der Infantinnen der folgenden Generation nicht unähnlich. Das brennende Scharlachrot des Vorhangs ist unerhört bei dem Meister, der sonst immer ein mehr oder weniger dumpfes Rot braucht. Ebenso selten ist das feurige Rot in der Untermalung. Das Verschiedenartigste ist mit einer Farbe, dem grünlichen Gelbbraun bestritten. Auch der sonst rot bezogene Sessel hat einen warmen Lederton. Dies Grün, erhellt durch den Brokat, auf dem grelle Reflexschimmer ausgesät sind, steht zu dem Rot in schreiendem Kontrast. Das Gesicht kommt dabei in Nachteil: denn da es, ebenso wie die blonden Haare, dem Anzug homogen ist, so fehlt ihm die Widerstandskraft und es verfällt der grünlichen Komplementärfarbe des Rot. Dadurch kommt ein metallischer Ton in das Bild, der durch die deckenden und reflektierenden Farben noch gesteigert wird und die Unlebendigkeit jener starren Formen vermehrt.

Der schroff spanische Charakter des Bildnisses fällt noch mehr auf, wenn man es mit dem ihrer Schwester von Frankreich vergleicht. Von Anne d'Autriche, die meist nur in wenig ansprechenden Porträts ihres korpulenten Witwenstandes verbreitet ist, gibt es auch ein noch jugendliches Bildnis, von keinem geringeren als Rubens. Er muß es in einer seiner glücklichsten Stunden gemalt haben und, nach der Freiheit von Manier, mehr als üblich in Gegenwart des Originals.

Wie doch aus so ähnlichen Schwestern durch den Ge-

---

[1]) Ein solches Nasentuch (pañuelo), das aber auch als Kelchtuch dienen konnte, und das von einer verstorbenen Braut herrührte, bietet dem Großherzog Ferdinand II sein Agent Paolo di Sera in Venedig für 200 Dukaten an (Brief vom 6. Febr. 1648, Medic. Archiv).

schmack zweier Höfe so ganz unähnliche Erscheinungen gemacht werden konnten!

Viel lebenswarmer als auf Rot mußte die blonde Gestalt hervortreten auf dem dunkelgrünen Vorhang mit den goldenen Lilien! Am Hof von Paris durfte der schönste Hals und Nacken frei sich zeigen, umrahmt von den kelchartigen Kurven eines fächerförmig emporstehenden Spitzenkragens; während der Kopf der Schwester wie abgeschnitten auf dem Tüllkragen ruht. Ein anspruchsloser, gütiger Blick galt dort nicht für der Würde nachteilig: und ebensowenig ein bequemes Sitzen, statt jenes fast militärisch strammen Stands. Das dunkle Kleid mit der schlichten Schleife, das Perlhalsband beweist, daß man so geschmackvoll war, Einfachheit für den edelsten Schmuck der Schönheit, selbst der gekrönten, zu halten.

Rubens durfte endlich die wunderschönen Hände der Königin förmlich ausstellen, ohne Ringe und Armband. Von ihnen sagte Madame de Motteville: „Ihre Hände und Arme waren von erstaunlicher Schönheit, und ganz Europa hat ihr Lob verkündigen hören, sie hatten, ohne Übertreibung, die Weiße des Schnees". Man sehe nun die Hand, welche sich bei Velazquez über die Armlehne legt. Sie ist eckig und kümmerlich, das Gegenteil schöner Linien, und wie im Krampf gekrümmt.

Und so erscheint also hier die phlegmatischere und beschränktere Anna belebt und verschönert durch französische Grazie, während die Reize der lebhafteren und aufgeweckteren Maria in der Erstarrung altspanischer Etiquette wie gebunden blieben[1]).

---

[1]) Das Bildnis der Königin Anna war eine der ersten Zierden der Galerie von Blenheim. Eine gute Wiederholung im Prado (Nr. 1689) 1686 in der Galerie del cierzo: „Otra pintura de vara y media de alto del Retrato de la Reyna madre de francia D[a]. Ana de mano de Rubens." Wahrscheinlich weil es so einfach, rein und schön war, wurde es weniger bemerkt als viele, die dem gewöhnlichen Geschmack mehr entgegenkamen. Viele haben es dort bewundert, die das banale Bacchanal und die widerliche Andromeda, ebenso wie das steife und düstere Reiterbild Carls I von van Dyck kaum eines Blickes wert achteten.

JUSEPE RIBERA

In Neapel besuchte Velazquez gewiß den seit einem Jahrzehnt als Hofmaler der Vizekönige in angesehener Stellung lebenden Ribera, in seiner geräumigen Wohnung gegenüber S. Francesco Xaver (jetzt S. Ferdinando).

Zwar Pacheco erwähnt diesen Besuch nicht; erst Cean hat die Notiz, man weiß nicht woher. Indes wenn er auch kein Verlangen gehabt hätte, den berühmtesten Maler seiner Nation persönlich kennenzulernen, er hätte ihm kaum vorbeigehn können. Ribera hatte von Osuna die Oberleitung aller künstlerischen Arbeiten im Palazzo Reale erhalten, und dort residierte damals die Königin Maria. Fremde Maler pflegten ihn aufzusuchen, z. B. unser Sandrart, er war ein guter Führer in den Palästen und Kirchen Neapels. In Rom mußte er oft von ihm gehört haben, der vor kurzem (wahrscheinlich 1628) Mitglied der Akademie von S. Luca geworden war. Der Kampf um die Ausmalung der Kapelle des Tesoro im Dom, seit achtzehn Jahren die Malergilden beider Städte aufregend, war eben in ein akutes Stadium getreten; denn fast gleichzeitig mit Velazquez war Domenichino endlich nach Neapel gekommen; bald darauf folgte Lanfranco, um die Freskobemalung der Kuppel im Gesù vorzunehmen.

Es gab wohl kaum jemanden in Italien, mit dem sich Velazquez so gern über Dinge der Malerei aussprechen mochte. Er hatte sich jetzt von der dunklen Manier seiner ersten Jahre freigemacht. Nun aber war diese frühere Art der des Ribera verwandt, Pacheco schloß einst seinem Bericht über Ribera die Bemerkung an: „Und mein Schwiegersohn befolgt denselben Weg".

Wie mag er erstaunt sein, als ihm gerade von dieser Seite eine Bestätigung seiner neuen Richtung zuteil wurde! Als er ihn mit Verehrung von den Malern des sechzehnten Jahrhunderts reden hörte, den finstern Chiaroscuristen auch als Schöpfer lichter, farbenschöner, sonniger Bilder kennenlernte, in denen Tizians Kunst wiederaufgelebt schien, während er

zu verstehen gab, daß jener dunkle und schreckliche Stil ein Zugeständnis an den Modegeschmack sei.

Wie Ribera wirklich gedacht hat, darüber ist man neuerdings durch eben jenen Martinez belehrt worden[1]). Seine Auslassungen sowie ein aufmerksameres Studium seiner Werke geben ein ganz anderes Bild von ihm als die Bücher. Die Kunstgeschichte malt ihn als einen naturalistischen „Faustmaler", Verächter der großen Vorfahren; und was noch schlimmer ist, als herrschsüchtig-intrigantes, ja gewalttätiges Haupt einer Camorra. Wir kannten diesen Mann, der sich nie durch kupplerische Spekulation auf die Sinnlichkeit erniedrigt hat, nur aus den unzuverlässigen und feindseligen Aufzeichnungen der Neapolitaner. Aber auch die Urkunden seiner Kunst sind in weitestem Umfang alteriert worden: Schulbilder und Nachahmungen überschwemmen unsere Galerien, das wenige Echte aber gehört oft der geringwertigeren Hälfte seines Werks an. Ich führe einige Stellen aus Martinez' Reisebericht an, die von seiner Unterhaltung eine Vorstellung geben:

Es war im Jahre 1625, als ihn Martinez in Neapel aufsuchte. „Ich empfing, sagt er u. a., von ihm viel Artigkeit: er zeigte mir einige Kabinette und Galerien der großen Paläste; dies machte mir unendlich viel Vergnügen, aber weil ich von Rom kam, erschien mir vieles klein; denn in dieser Stadt dreht sich alles mehr um Militär und Kavallerie als um die Kunst. So sagte ich zu meinem Landsmann, und er bestätigte es." Ganz so gefällig übrigens erwies er sich gegen Joachim von Sandrart[2]), der ihn höflich nennt, er habe ihn zum Kavalier Massimo begleitet, einem Künstler also, gegen den er nach der Lästerchronik als verhaßten und überlegenen Rivalen einen Streich ehrloser Tücke verübt haben sollte.

Noch weniger stimmten seine Äußerungen zu den landläufigen Vorstellungen von einem naturalistischen Knownothing. „Ich fragte ihn, erzählt der saragossaner Maler, ob

[1]) Jusepe Martinez, a. a. O. S. 33ff.

[2]) Joachim von Sandrart, Teutsche Akademie. Nürnberg 1675. S. 191.

er nicht Sehnsucht empfinde nach Rom zu kommen, um die Originale seiner früheren Studien wiederzusehn. Da seufzte er tief und sagte: „Nicht nur sie wieder zu sehen verlangt mich, sondern sie von neuem zu studieren. Denn das sind Werke die sehr oft studiert und durchdacht werden müssen. Freilich malt man jetzt nach anderm Kurs (rumbo) und anderer Praxis. Dennoch wenn man sich nicht auf diese Basis des Studiums gründet, so wird es leichtlich ein schlimmes Ende nehmen, zumal in den Historien, die der Polarstern der Vollkommenheit sind; und darin unterweisen uns die vom unsterblichen Raphael im heiligen Palast gemalten Geschichten; wer diese Werke studiert, wird sich zum wahrhaften und vollendeten Historienmaler bilden"[1]).

Diese Worte, fügt Martinez hinzu, zeigten mir wie wenig zutreffend jenes Gerede war, wonach dieser große Maler sich rühmen sollte, daß keiner der Alten und Neuen seine unübertreffliche Malerei erreicht habe.

Jusepe Ribera hatte sich unter italischem Himmel und, wie so viele fremde Maler, im Wanderleben zum Künstler emporgearbeitet. Es war ein Beweis von Charakter, daß das Ergebnis eine Durchbildung war, wie er sie nicht besser in strengster Schule hätte erhalten können. Wahrscheinlich waren es die Erzählungen seines Meisters Ribalta in Valencia, die ihn auf die lombardische Schule hinwiesen; er hatte sich nach Parma gewandt, und so in Correggio vertieft, daß eine dort von ihm ausgemalte Kapelle damals von Reisenden für eine Arbeit dieses Meisters gehalten worden ist[2]). Dies war der erste Spagnoletto. Allein seit Correggio war der Geschmack

[1]) No solo tengo deseo de verlas, sino de volver de nuevo a estudiarlas, que son obras tales, que quieren ser estudiadas y meditadas muchas veces, que aunque ahora se pinte por diferente rumbo y práctica, si no se funda en esta base de estudios para en ruina fácilmente, y en particular en sus historiados, que son el norte de la perfección que digo, en la que nos enseñan las historias del inmortal Rafael pintados en el Sancto Palacio, el que estudiare estas obras, se hará historiador verdadero y consumado. S. 35.

[2]) L. Scaramuccia, Le Finezze de' Pennelli Italiani. Pavia 1674. S. 174. Die Kirche war S. Maria Bianca de' PP. Scalzi. Aus jener Zeit ist dort von ihm nur noch ein ganz verdorbenes Bild des hl. Martin geblieben, in S. Andrea.

ein ganz anderer geworden. Das Publikum dieses Jahrhunderts verlangte derbere Kost als Poesie des Lichts, heitere Umdichtung kirchlicher Legenden bloß nach dem freien Kanon von Schönheit und Liebreiz. Caravaggios, auch eines Lombarden neue Art machte selbst im Schoß der Schule von Bologna einen stärkeren Eindruck als die dort aufgerichteten erhabenen Muster der Vorzeit: Guido, Guercino desertierten gelegentlich zu der plastischen, pastosen Manier. Zwar dem Gründer waren anspruchslos-malerische Motive aus dem Leben nach niederländischer Art die liebsten; er war glücklich in Wahl frischer, hübscher, jugendlicher Modelle. Aber die Mehrzahl der Besteller verlangte Realitäten ganz anderer Art. Die Zeit war groß in der Technik der Folterkammer. Agostino Carracci hatte die Schindung des hl. Bartolomäus mit dem Phlegma einer anatomischen Demonstration dargestellt, Poussin in kunstgerechter Abhaspelung des Darms des hl. Erasmus den Preis der Gräßlichkeit gewonnen, Guido in der Kreuzigung des Petrus das Muster eines Henkerstücks gegeben, und Domenichino in der rührenden Szene der letzten Kommunion des hl. Hieronymus den Kirchenvater in abstoßendem Verfall dargestellt. Ribera der, anfangs nur den Antrieben seines malerischen Gefühls folgend mit Not zu kämpfen hatte, lernte daß wer seine Zeit beherrschen will, ihr dienen müsse. Er studierte Caravaggio und wurde, ohne ihn persönlich gekannt zu haben, sein geistreichster Schüler. Da ihm als Spanier der Zug zu realistischer Auffassung und melancholischer Devotion im Blute lag, so war er im Fach des asketischen Realismus bald allen voran. Er gab den Märtyrerbildern einen Lokalton des Schafotts, Köpfen und Gestalten eine Energie des Reliefs und Gelehrsamkeit der Modellierung, den Gebärden eine so stilvolle Mächtigkeit und oft tiefes Pathos, daß uns begreiflich wird wie er Mode werden konnte: Zeitgeist und Habsucht hatte ihn zu einem Dunkelmaler gemacht. Die Nachfrage wurde so lebhaft, daß er zur Vervielfältigung seiner Erfindungen durch die Radiernadel griff und die Dienste einer Gehilfenschar in Anspruch nahm. Diese Schulbilder haben ihm Weltruf und Weltverbreitung

verschafft, aber bei der Nachwelt geschadet, denn sie verdunkelten die besseren Sachen seiner ersten lichten Manier. Diese hat er indes nie verlernt: sie begegnet uns auch in der Mitte und ganz am Schluß seiner Laufbahn. Die Konzeption im Montereykloster zu Salamanca (1635) überragt Guido und Murillo; die Kommunion der Apostel in San Martino (1651) steht hoch unter den religiösen Schöpfungen der Zeit.

Das Atelier am Anfang der Straße Toledo barg eine seltsame Gesellschaft. Der Pittor di Corte war damals in Anspruch genommen durch den Vizekönig, Herzog von Alcalá. Im Jahre 1637 veranschaulichte es die „zwei Seelen" in seiner Brust. Da sah man einen Apoll mit Marsyas[1]), ein Studium jugendlicher Männlichkeit; der Silberglanz der Haut, die grünlichen Halbtöne, die goldenen Haare zu einer eigenen Harmonie gestimmt auf dem Grund des schimmernden Purpurmantels; eine Gestalt, an der man sah (wenn man es aus den Marmorköpfen nicht schon wüßte, die man oft zu den Füßen seiner Blutzeugen erblickt oder in der Hand des blinden Bildhauers Gambazo, Prado 1112), daß auch er im Cortile delle statue seine Andacht verrichtet hat. Man denke hier an den faden Apollo in Rubens' Galerie des Luxemburg. Sein Nachtstück der Hirten war eine Erinnerung an den Correggio in S. Prospero zu Reggio: Maria beugt sich lächelnd über das Kind[2]).

Daneben stand eine Kuriosität, das Bildnis einer bärtigen Frau aus den Abruzzen, Maddalena Ventura mit ihrem Mann, das Kind an der Brust; es war für den Vizekönig bestimmt[3]).

---

[1]) Bezeichnet 1637. Im Palast zu Madrid nach den Inventaren von 1666 flg.; es hing im Schlaf- und Sterbezimmer Philipps IV. Später in den Galerien des Infanten D. Luis de Borbon und Salamancas, 1874 zu Paris für 2000 Fr. verkauft. *Jetzt im Brüsseler Museum. Ein zweites, besseres Exemplar aus demselben Jahre im Neapeler Museum.*

[2]) Dies Rundbild, sehr nachgedunkelt, war in der Galerie Konsul Weber in Hamburg; bez. 1630. Auch ein Evangelist Matthäus fällt in dieses Jahr. Palomino III, 313.

[3]) Bez. 1631. Früher in S. Ildefonso, später in der Akademie von S. Fernando, Nr 144, *jetzt in der Sammlung des Herzogs von Lerma. Vergl. Tormo, Varias obras maestras de Ribera, inéditas. Boletin de la Sociedad Española de Excursiones*, 1916, 11 ff.

Für denselben gelehrten Herrn waren Bilder von Bettelphilosophen; der „Archimedes" (Prado 1121, bz. 1630) sah aus wie eine Karikatur Michelangelos. Seit einiger Zeit hatte er ein ganz besonders unheimliches Modell angenommen: eine Hünengestalt mit breitem Schädel, dicken schwarzen Brauen, tückischen Augen und eingedrückter Nase, einen Kerl den Lavater ohne Belastungszeugen der Galere bestimmt haben würde. Er ist am unverfälschtesten aufbewahrt in dem hl. Rochus (Prado Nr. 1109, bz. 1631); liegt auch dem Patriarchen Jakob (Nr. 1117) zugrunde, und ist in dem Elias der Kartause von S. Martino (1638) wiederzuerkennen.

Jenes Gemälde der Himmelsleiter versetzt uns in eine weite Öde, in meilenweiter Ferne durch tiefblaue Hügel begrenzt, darüber ein Tageshimmel mit grauem Gewölk, aus dem ein sanfter goldener Lichtstrahl herabsteigt. Bei genauerem Sehen unterscheidet man darin kleine lichte Elfen. Neben diesem Sonnenblick erschien das Licht der Glorienmaler in dem Saale Isabella II wie getünchte Wand. Die Himmelfahrt der Magdalena in der Akademie von S. Fernando gibt das erste Beispiel jenes schwermütigen Frauentypus, mit seinen großen, dunklen träumerischen Augen und langen Händen mit feinen Fingern.

Ribera führte seinen Gast in eine neue große Kirche, S. Trinità maggiore, um ihm das erste öffentliche Werk zu zeigen, das er nach seinem Emportauchen anvertraut erhielt. Den Auftrag von drei Historien aus dem Leben des hl. Ignatius verdankte er seinem ersten Gönner und Entdecker, Osuna, oder vielmehr dessen Beichtvater. Derselbe hatte den schönen hl. Antonius mit dem Jesuskind veranlaßt, der lange eine Kapelle von S. Francesco Xaverio geziert hat[1]).

Man sieht hier den früheren Soldaten und hidalgo, den feurig schwärmerischen Basken, wie er durch plötzlichen Entschluß zum Mönch umgewandelt, sich noch etwas ungestüm linkisch benimmt. Hier kniet er mit weit ausgebreiteten Armen, in wilder Entschlossenheit, während ihm in einer Strahlensonne das Monogramm Jesu gezeigt wird; dort wendet

[1]) In der Sakristei von S. Ferdinando, wie die Kirche jetzt heißt, ist eine gute Kopie, eine Originalreplik (?) in der Akademie von S. Fernando zu Madrid.

er sich überrascht, entzückt, fast verlegen dem hohen Besuch U. L. F. zu, die ihn beim Schreiben der Konstitutionen überrascht; endlich huldigt er mit seinen Gefährten in soldatischer Subordination dem Stellvertreter Christi. Man sieht wie frisch noch Riberas parmenser Erinnerungen waren: das berühmte Porträt Pauls III Farnese von Tizian im dortigen Palast ist sofort wiederzuerkennen. Historische Farbe, Wahrheit der Charaktere lassen nichts zu wünschen übrig. In dem lichtblauen Himmel mit den goldenen Wölkchen schweben blonde, blühende, wilde Himmelskinder, während die jugendliche Madonna mütterlich, huldvoll an ihr Kind sich schmiegt, das nach dem wunderlichen Heiligen forschend das Köpfchen zurückdreht. Jenes „Kolorit Tizians", das die Carracci vorschrieben, aber niemand mehr verstand, hier schien es wieder gefunden. In diesen drei Bildern war nichts dunkel als Augen und Talar des Heiligen; etwas Lichteres, Farbenschöneres hatte Velazquez aus dieser Zeit in Italien nicht gesehn.

Velazquez nahm einen berichtigten und günstigen Eindruck von Ribera mit nach Hause. Nach den zahlreichen Gemälden, die von nun an im königlichen Palast und im Escorial sich sammeln, ist er dort Mode geworden. Das Museum des Prado allein besitzt noch 58, der Escorial 16 Stücke: aber viele der interessantesten sind verloren: die mythologischen und alttestamentlichen. Unter den ausgewählten Werken des „Spiegelsaals" befanden sich: Jael und Sisera, Delila und Samson, wozu eine feine Zeichnung im Museum von Cordoba ist. Wie tief empfunden er selbst mythologische Katastrophen zu behandeln wußte, davon gibt der Tod des Adonis eine Vorstellung, einst auch im Palast, jetzt in der Galerie Corsini zu Rom. Das Schicksal des großen „Triumphs des Bacchus" wurde schon erwähnt (S. 268 Anm.)[1]. Diese und ähnliche

[1] Das Inventar enthält noch „Loth mit seiner Familie von Engeln aus Sodom geleitet". Dieses Gemälde befindet sich im Escorial Nr. 442 und heißt jetzt A. Vaccaro, ist aber ebenso wie die Epiphanie im Palast (Nr. 574) daselbst und die Auferstehung Christi im Prado (Nr. 471, *noch als A. Vaccaro*) ein Werk des Pietro Novelli, genannt Il Morrealese, des namhaftesten sicilianischen Malers dieses Jahrhunderts.

Bilder würden in die Einförmigkeit der jetzt dort fast allein noch vertretenen Heiligenfiguren einige Abwechslung gebracht haben.

In Neapel hat sich Velazquez wahrscheinlich nach Spanien eingeschifft. „Nach anderthalb Jahren Abwesenheit, so erzählt Pacheco, kehrte er zurück und traf zu Anfang 1631 in Madrid ein. Er wurde vom Conde Duque sehr wohl aufgenommen. Auf sein Geheiß verfügte er sich sogleich zum Handkuß S. M. und dankte ihr sehr, daß sie sich von keinem andern Maler habe aufnehmen lassen. S. M. war hoch erfreut über seine Rückkehr". Für sie scheint er auch einige Gemälde gekauft zu haben: wenigstens werden in einer Quittung von 1634 neben dem Vulkan und Joseph, eine Danae von Tizian, eine Susanna von Cambiasi und ein Bassano genannt.

VIERTES BUCH

DIE TAGE VON BUEN RETIRO

(1631—1648)

ACHTZEHN JAHRE

lebte Velazquez von nun an ohne Unterbrechung am Hofe Philipps IV. Es war die Zeit seiner besten Manneskraft. Nach der Arbeit der Schule, dem Suchen und den Versuchen der Lehrjahre, nach den dann kommenden Anerkennungen und Anfechtungen, hatte er diese italienische Pause gehabt — für den höheren Menschen ist ja Wechsel in der Bewegung die wahre Ruhe. In der Kunstwelt Italiens hatte er frei aufgeatmet, und seiner selbst noch gewisser werdend, durch Aufnehmen neue Schaffenslust gewonnen.

Diese achtzehn Jahre fallen zusammen mit der zweiten Hälfte des großen Kriegs, in dem auch Spanien seine letzten Kräfte miteingesetzt hat. Am Hof merkte man wenig von Niedergang, außer in der Finanzklemme, die aber dort chronisch war. Die Menschen, sagt ein Komödiendichter, pflegen vergnügt zu sein, wenn sie auf dem Wege sind sich zu ruinieren. Der zerstörende Krieg fand in Madrid seinen lautesten Widerhall in den Siegesfesten, wo Phantasie und Luxus sich überboten. Mit der lange vergeblich ersehnten Geburt eines Thronerben war Freude und Leben im königlichen Hause eingezogen; neben ihm blühte ein liebliches Prinzeßchen auf, dem eine von beiden, die kaiserliche oder die Krone von Frankreich, man wußte noch nicht welche, zugedacht war. Ein neues Lustschloß und ein Jagdschloß brachten die Kunst-

welt im weitesten Umkreis in Bewegung: alles was die Halbinsel, Flandern, Italien von Talenten und Kunstwerken übrig hatte, wurde herbeigeholt. Die erste Hälfte dieser Zeit, die dreißiger Jahre, waren die glücklichsten, die Velazquez und Philipp IV erlebt haben. Der Hofmaler stand im Vordertreffen eines Heers von Talenten, nahe dem Ohre des Monarchen, aber ohne jene Mißhelligkeiten, die ein amtlich Vorgesetzter zu befahren gehabt hätte. Da er niemanden den Raum vertrat, nur darauf aus war alle aufs beste zu verwenden, zu fördern, so konnte man sein Leben fruchtbar und glücklich nennen.

Deshalb ist wenig daraus zu erzählen. Die Urkunden berichten außer der Verheiratung seiner Tochter nur die Ernennungen zu Hofämtern, die Gehaltserhöhungen und Abschlagszahlungen, die Reisen mit dem Hofe.

Biographien sind Produkte der Quellen, sie spiegeln in ihrer fragmentarischen Ungleichheit deren Vorzüge und Mängel ab. Das wichtigste fehlt da oft ganz, das nichtige drängt sich ausführlich, authentisch vor. Wenn der Künstler selbst Veranlassung gehabt hätte, sein Leben zu erzählen, zu welcher Klasse von Biographien hätte die seinige wohl gehört? Wir fürchten, es würde wenig darin stehen von seinen Werken: Maler wie er sprechen nicht gern von dem was sie weggegeben haben; aber als echter Hofmann würde er wohl die Gnaden berichtet haben, deren Akten die Archive bewahren, und die Feste an denen er mitgeholfen. Für Kunstfreunde und Künstler liegt das Leben eines Malers in seinen Werken, in den Wandlungen der Darstellungsformen. Welch ein Buch würde es geben, wenn man die Historie eines jeden Bildnisses kennte, den Anlaß, die Sitzungen, die Urteile (deren Spuren in vielen pentimenti), die Begeisterung und Bemäkelung! Jedes wäre eine kleine Novelle. Aber wir erfahren nicht einmal die Jahreszahlen!

Es gibt indes noch andere Erlebnisse als die der Familie, der Berufstätigkeit und der Erfolge oder Mißerfolge im Leben. Wir denken, ein Künstler, der in der großen Welt lebt und deren Personen studiert hat, würde, wenn er seine lebhaftesten Erinnerungen erzählte, wie Goethe auch von dem reden, was

er als Zuschauer der großen Zeitbühnen erlebt hat, obwohl er da nur einer von Tausenden war — der Bühnen der Geschichte, der Dichtung, der Gesellschaft. Denn das ist es zuweilen, weshalb es am Ende der Mühe wert gewesen ist zu leben. Wenn man die Chronik von Staat und Hauptstadt aufschlägt, dann gewinnen die leeren Rahmen dieser Jahre Gestalt und Farbe; da liegen die Begebenheiten, quarum pars magna fuit.

ÄMTER UND GNADEN

Velazquez hat in diesen Jahren zu seiner Stelle als Kammermaler nach und nach mehrere Ämter bekommen. Zum Teil waren sie von der technisch-administrativen Klasse, mehrere dagegen sind bloße Hofämter. Ihre Funktionen betrafen den täglichen Dienst der Majestät und das Zeremoniell des Palastes. Sie waren die bequemste Form, ihm Zuschüsse zu gewähren, und zugleich Ehrentitel, bestimmt seine gesellschaftliche Stellung zu festigen, zu erhöhen. Man erinnert sich, daß schon Jan van Eyck bei Philipp dem Guten „varlet de chambre" war. Zu jener Zeit war der Maler Juan van der Hamen „archero", d. h. von der burgundischen Leibwache; der Florentiner Bildhauer Rutilio Gaxi einer der zwanzig „acroys" oder „gentilhombres de la casa", die den König in die Kirche und bei Festen begleiteten[1]).

Schon vor der italienischen Reise, bei Gelegenheit des Siegs im Malerwettstreit, war er zum Ugier de cámara (Leibtürhüter) ernannt und als solcher (am 7. März 1627) beeidigt worden. Der Gehalt betrug 428 000 maravedis. Nach Palomino war der Posten höchst ehrenvoll, nach Flavio Atti bedeutete er etwas mehr als Portier und weniger als Unterkämmerer (ayuda de cámara). Ihr Stand war am Eingang der Antecámara im Westflügel des Alcazar. Ein solches Amt gab Gelegenheit zu interessanten wie lästigen Bekanntschaften und Vertraulichkeiten. — Hierauf folgen die S. 264 erwähnten Vergünstigungen.

[1]) Palomino, Museo III, 318, 354. Rodriguez Vila, Etiquetes de la casa de Austria. Madrid p. 42. Eine Anzahl Aktenstücke in den Documentos inéditos I.V. 398 ff.

Es bestand am spanischen Hofe der Gebrauch, als Unterstützung oder Gnadenbezeigung statt Barzahlung das Verkaufsrecht (paso) eines öffentlichen Amts zu erteilen, der Übertragung einer Stelle, Würde oder „Gnade". Auch Velazquez wurde einigemale mit solchen Vergünstigungen bedacht.

Durch königliches Dekret vom 18. Mai 1633 erhält er, „da zur Zeit keine andern Mittel zur Verfügung stehen", un paso de vara de alguazil de casa y corte, d. h. das Recht der einmaligen Verleihung des Stabs (vara) oder Amts eines Gerichtsdieners am Gerichtshof der Residenz mit Umkreis. Es ist die Junta de Alcaldes de Corte (Curiae Praetorum Tribunal). Nach Palomino wurde dieser paso auf 4000 Dukaten geschätzt; Vicencio Carducho war sein betreffendes Gesuch (13. Oktober 1631) abgeschlagen worden. Der arabische Titel Alguazil bezeichnet den Träger des Gerichtsstabs (vara alta de justicia). Der Leser kennt diese Schrecken der pícaros aus dem Gil Blas von Santillana; aber solche Häscher waren Alguazile niederer Klasse (menores). Hier haben wir den Alguazil mayor, ihrer vier gehörten zum Personal jenes hohen Tribunals von Madrid. Den Auszahlungsmodus der ansehnlichen Summe ist mir nicht gelungen zu ermitteln: sehr kulant wird er schwerlich gewesen sein [1].

Im Jahre 1634 erhält er tausend Dukaten für 18 von Francisco de Rioja taxierte Gemälde, zu denen außer den S. 338 genannten, ein Bildnis der Königin und des Prinzen, mehrere Landschaften, Blumen- und Küchenstücke gehörten.

Im Anfang desselben Jahres vermählte Velazquez seine einzige Tochter Francisca mit dem Maler Juan Bautista Martinez del Mazo: ihm trat der Schwiegervater bei diesem Anlaß seinen Posten des Ugier de cámara ab, am 23. Februar.

Vielleicht erhielt er als Ersatz und Beförderung die Stelle eines Ayuda de guardaropa, die zu seinem Beruf schon in näherer Beziehung stand, denn die Guardaropa enthielt die zur Ausstattung der Gemächer bestimmten Mobilien, Gemälde, Kunstschränke, Tapisserien.

Am 16. Oktober 1636 reicht er eine Bittschrift ein um Auszahlung von 15 803 Realen, als Summe seines rückständigen Gehalts, der unterbliebenen Zahlungen für königliche Bauten (obras reales) und der Kosten eines nicht gelieferten Anzugs; die Gemäldehonorare seien nicht mit einbegriffen. Die Gewährung seines Gesuchs werde ihn in Stand setzen, das aufgetragene große Gemälde in der Torre de la Parada auszuführen; er sei in großer Bedrängnis (se halla en mucha necesidad).

Im Jahre 1637 erhält er aus dem Fiskus (en el dinero de la cámara), 1100 reales de plata auf Rechnung seiner Arbeiten durch den Herzog

[1] *Vergl. Sanchez Cantón, Boletin de la Sociedad Española de Excursiones, 1915, 52 ff.*

von Medina de las Torres; und am 19. August 5000 Realen durch den Protonotar von Aragon, Villanueva, für frühere und zukünftige Arbeiten. Dies könnte die ayuda de costa von 500 Silberdukaten sein, die Palomino erwähnt.

Durch Dekret vom 27. Februar 1640 gewährt ihm der König einen Jahresgehalt von 500 Dukaten, zahlbar vom 1. März an, aus dem Fond der königl. Speisekammer (en los ordinarios de la despensa de casa real), und zwar auf Rechnung seines früheren Guthabens und zukünftiger Arbeiten, bis jenes getilgt sei.

Dann folgt ein zweites Verleihungsrecht, das des oficio eines Escribano, acrecentado en el repeso mayor de corte (Schreiber bei dem städtischen Oberwageamt), nach Palomino auf 6000 Dukaten geschätzt; ein Gegenstück zu jenem paso de vara.

Im Jahre 1643 wird er Ayuda de cámara, ohne Dienst (sin ejercicio). Diese Ayudas waren Personen von Geburt; wenn sie Dienst hatten, schliefen sie in der Nähe des Königs; sie trugen einen schwarzen Schlüssel im Gürtel, „so groß wie ein Kellerschlüssel", während die Gentilhombres de cámara einen vergoldeten hatten. Diesen Schlüssel, bemerkt Palomino, wünschen sich viele Ordensritter.

Durch ein Dekret vom 9. Juni 1643 wird er Direktorialassistent der königl. Bauten (para que debajo de la mano del Marq^{s} de Malpica asista a la superintendencia de las obras particulares q Su Maj^{d} señalare).

Im Jahre 1646 Ayuda de cámara mit effektivem Dienst.

Am 22. Februar 1647 wird er zum Inspektor und Zahlmeister des achteckigen Saals ernannt (Veedor y contador de la pieza ochavada). Um diese Zeit erhält er auch eine geräumige Wohnung (vivienda capaz) in der Casa del Tesoro, ohne den aposento in der Stadt zu verlieren.

Am 11. Mai 1647 klagt er, daß man ihm das Salär für die Arbeiten seit Johannis 1645 schulde und bittet, ihn aus irgendwelchem Fond zu bezahlen, die aktiv Dienenden sollten doch den Almosenempfängern und den Pensionären vorgehn.

Im Jahre 1648 stellt er vor, daß sein Malergehalt von 1630—34, seine Gemäldehonorare von 1628—40 ausstehen und berechnet sein Guthaben auf 34000 Realen, nach Abzug der 500 Dukaten von 1640. Er beantragt Erhöhung seines Gehalts auf 700 Dukaten, die ihm auch gewährt wird. —

Diese Aktenstücke geben einen Einblick in die Finanzzustände des spanischen Hofs, — die übrigens nie ein Geheimnis waren. Il Rè non paga nessuno (der König bezahlt niemanden) schreibt Baglioni am 19. November 1630. Nach Giustinianis Relation von 1649 war freilich der königliche Palast ein solcher Schlund, daß wenn alle Gehälter hätten

pünktlich ausgezahlt werden sollen, die alljährliche Goldernte Amerikas nicht ausgereicht hätte; bloß die Livreen kosteten 130000 Dukaten. Die Privatschatulle (borsillo) belief sich auf zweitausend Dukaten monatlich, aber Philipp IV war nicht freigebig; nach Querini (1656) „weil, was man einem gebe, vielen genommen werde". Die Einkünfte waren den Genuesen verpfändet, sie hatten die verbannten Juden mehr als ersetzt. „Es gibt keinen Stand, schreibt Alvise Corner im Jahre 1624, keinen Rang und keinen Privilegierten, der pünktliche Befriedigung erlangen könnte, selbst den Wachen des Königs, die stets um ihn sind, steht ihr Sold von drei Jahren aus. Man stelle sich die Indulgenzen und Abzüge vor. Als besondere Gnade kann man eine Anweisung seines Kredits auf eine der Münzen des Reichs erhalten, die vielleicht hundert Meilen von Madrid entfernt ist. Hier wird aber nur Kupfer geprägt, und wenn man hinkommt, ist nicht einmal das Metall vorrätig, denn alles gemünzte wandert sogleich nach Madrid für die Bedürfnisse des königlichen Hauses; außerdem liegen bereits hundert Anweisungen bereit. So verkauft man seinen Kredit wenn auch mit Schaden!"

Bei Personen die in Gunst standen, wie Velazquez, ließ man sich zuweilen zu Transaktionen herab; er erhält dann eine Gehaltserhöhung, erklärt sich für befriedigt, sein Guthaben für erloschen und verzichtet auf zukünftige Honorare.

Wieviel Zerstreuung mußten diese Ämter und die damit verbundene beständige Gegenwart im Palast mit sich bringen! Sie raubten ihm nicht bloß eine ungemessene Zeit, sondern auch die Sammlung, in der dem Künstler seine besten Gedanken kommen. Maximen der Klugheit haben meist einen Revers von Torheit. Deshalb riet Baltazar Gracian den Ämtern den Puls zu fühlen[1]). Unerträglich, sagt er, sind Ämter die den ganzen Mann in Anspruch nehmen, in gezählten Stunden und bestimmten Materien.

[1]) Empleo intolerable es el que pide todo el hombre, de horas contadas, y la materia cierta. Oraculo 104.

BUEN RETIRO

Seit dem vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts kann man keine spanischen Geschichten lesen, ohne dem Namen Buen Retiro zu begegnen. Die Chronik von Hof und Stadt, die Werke der Dichter und Maler sind eng mit dieser Schöpfung verknüpft. Hier hatte sich das Treiben des burgundisch-spanischen Hofs, an seiner Spitze ein zerstreuungsbedürftiger Fürst den sein Minister nicht zu Atem kommen lassen wollte, eine Bühne geschaffen, die auf der Höhe der Zeit stand. Die Phantasie der Ingenieure Toscanas und die Neuerungen seiner Musiker, das Genie der spanischen Theaterdichter, die Gewandtheit der Madrider Maler die hier zu Dekorateuren wurden, endlich die in Kunstwerke umgewandelte Natur: das alles wurde zu ephemeren, berauschenden Schöpfungen aufgeboten und vereinigt, nicht zum Heil der einzelnen Künste. Diese Schaubühne betraten zuweilen die Majestäten selbst und ihre Großen, bis auf Räte und Sekretäre. Auch die Historienmalerei hat zur Ausschmückung der Gemächer mitgeholfen. Ihre Werke, wie die dichterischen am billigsten, waren mit diesen das einzige von höherem Wert und Dauer.

Noch am Schluß des Jahrhunderts sah man hier Werke des Velazquez in allen seinen Manieren: den Wasserträger von Sevilla, die Schmiede des Vulkan, die großen Reiterbilder sämtlich; die Übergabe von Breda; zuletzt noch die Prinzessinnen die dem Hof des alternden Monarchen Anmut verliehen.

Seit Madrid Residenz war, befand sich der beliebteste Spaziergang am Ostende. Im heutigen „Salon des Prado", wo sich allabendlich im Sommer die Menge im Licht der zauberischen „Nächte von Madrid" badet, genoß man schon zu Philipps II Zeit (wie Perez de Messa 1595 schreibt) „im Winter die Sonne und im Sommer die Kühle". In der zweitausend Fuß langen, hundert breiten Straße fuhren steifgeputzte Damen langsam auf und ab, umschwärmt von Kavalieren auf ihren Andalusiern. Zwischen den drei Pappelalleen, verbunden durch blühendes Rosengezweig, spielte abends Musik und vier Brunnen erfrischten die Luft, ihr gesprengtes

Wasser schützte vor Staub. Auf dem Rasen, im Schatten der Bäume wurde getafelt und geliebt. Der Prado war auch unter diesem eisernen Regiment ein Tempel der Cythere[1]).

Diese Promenade beherrschte vom Hügel gegenüber der Stadt das Kloster S. Gerónimo und sein gotischer Tempel, mit weitem Garten und Ölberg. Von Heinrich IV anderswo gegründet, aber unter Isabella hierher versetzt, stand die Kirche von jeher in enger Beziehung zum Hofe. In ihr tagten 1510 die Cortes von Castilien, hier wurde dem Erbprinzen 1632 gehuldigt. Calderon hat diese Feier (la jura de Baltazar) in der Komödie „Schärpe und Blume" beschrieben, damals waren in der Romana Iglesia de la Transfiguracion die drei königlichen Brüder zum letzten Male beisammen, Carlos starb im selben Jahre. An ihrem Ostende lag eine königliche Wohnung (el Cuarto [viejo] oder Retiro de S. Gerónimo), von wo aus die Könige und Königinnen, auch fürstliche Gäste und Gesandte ihren Einzug in die Residenz hielten. Bei Trauerfällen und in der heiligen Woche zog man sich hierher zurück. Philipp II hatte das Haus durch Juan Bautista de Toledo neu bauen lassen, je dreißig Zimmer für sich und die Königin, mit Galerien, Türmen, Lustgärten, Gräben, nach dem Vorbild, sagt man, eines Landhauses, das er in England mit Maria Tudor bewohnt. Auch fremde Besucher wurden hier untergebracht[2]).

Unter seinem Nachfolger war noch ein dritter Anziehungspunkt dieser Gegend entstanden, der Palast, Garten und Platz des Herzogs von Lerma, der von Philipp III für die Feste der Plaza mayor vorgezogen wurde. In den Komödien ist er beliebt als Asyl romantischer Schwärmerei:

> Alamicos del Prado, fuentes del Duque,
> despertad á mi niña, porque me escuche (Tirso, Don Gil, I).

---

[1]) Fontibus et rivis constat via digna videri,
Et merito Veneri sacer est et amoribus aptus,
Aptus adulterio et plantandi cornua campus.
H. Cock, Mantua Carpentana, publ. p. Morel-Fatio. Madrid 1883.

[2]) Venturini beschreibt es (1571): Nel cortile vi è un orto acconcio alla romana con una fontanina in mezzo, et quì presso una retirata da stato sotto volta, con un' altra fontanina, di sopra vi sono stanze commode etc.

Quevedo fand ihn im spätern Verfall lieblicher als in seinem Glanze[1]).

Der gegenwärtige Günstling hatte anfangs die Gepflogenheiten des freigebigen Vorgängers, den König in seinen eigenen Villen und Palästen zu unterhalten, aufgegeben, zum Verdruß des verwöhnten Hofes. Jetzt, nach zehn Jahren, sah er aber doch, daß man zu der alten Taktik zurück müsse. Philipp sollte aus dem finstern alten Alcazar, der Brutstätte melancholischer Grillen, herausgebracht werden. Die Familie der Gräfin besaß in der Nähe des Prado einen Garten, er selbst hatte sich da einen kleinen Park mit Vogelhaus angelegt, an der Huerta de S. Gerónimo, wo er in harmloser Unterhaltung mit Fasanen, Schwänen und seltenen Hühnern von der Galere der Geschäfte aufatmete. Diese Gärten gewährten einen schönen Blick über Madrid. Er kam auf den Einfall, seinen Gallinero zu einem ländlichen Lustort für den König, am Tor der Residenz, umzuschaffen. Er kaufte die umliegenden Grundstücke an, nahm den Mönchen einen Teil ihres Ölbergs, ließ sich von der Stadt beschenken, bis er den Umkreis einer Meile zusammen hatte. Es war die Anhöhe in der ganzen Länge des Prado von der Heerstraße von Alcalá bis zur Atochakirche, nach Osten bis zum Bach von Valnegral. Seine Pläne hüllte er in Geheimnis, niemand wußte auf was für Wegen er hinkam, was er mit der Schar von Bauleuten, Gärtnern, Erdarbeitern beabsichtige. „Als ich zum ersten Male dort war, schreibt der Venezianer Corner am 7. Dezember 1633, war noch keine Idee von diesem Bau, in weniger als zwei Jahren ist alles fertig geworden[2])." Man hatte geglaubt, es handle sich bloß um einen Garten[3]), es ergab sich, daß er ein zweites

[1]) Oh amable, si desierta arquitectura,
mas hoy al que te ve desengañado,
que cuando frecuentada en tu ventura. (Quevedo, Obras III, 6.)

[2]) Fué sin distincion obra y concetto,
en cuya idea á fuerza del cuidado
fué á penas dicho, quando fué formado. Lope, Versos á la primera fiesta del palacio nuevo (5. Oktober u. flg. 1632). Obras sueltas IX, 236. Viage del Parnasso.

[3]) Dove presto sarà un delizioso luogo di fontane, piante, colombaie, o pollai. Serrano, 11. Sept. 1632.

Aranjuez mit Palast, Theater, Plaza, Weiher und Park gewollt. Außerordentliche Hindernisse hatten sich entgegengestellt: das Terrain war ungleich, dürr und sandig; man mußte Berge abtragen und Täler ausfüllen, Wasserströme in Röhren von den Bergen (Chamartin) herleiten, „einen Brunnen für jede Blume"; aber der Sand von Madrid ist dankbar für den Kunstgärtner. Nicht geringer war die Abneigung, die das Unternehmen bei hoch und niedrig fand[1]). Die Madrider murrten, daß ihrem Verkehr mit dem Lande, wie im Westen durch die Casa del campo, nun auch im Osten dieser breite Schlagbaum vorgeschoben werden solle. Der Adel war empört über den flotten Verkauf der hohen Ämter und Ordenstitel, die Reichen, die für die Ausstattung aufs naivste gebrandschatzt, die Stadt, die zu hohen Anleihen genötigt wurde, endlich die alten Hofleute, weil die Schlösser von Aranjuez und Pardo geplündert und alle Bauten unterbrochen wurden. Man hörte noch lange nach dem Tode des Olivares, bei einem Brande (1653) aus der Menge Flüche gegen sein Andenken, der diesen Palast mit dem Blut und Schweiß der Armen gebaut habe. „Man verkauft, sagt Quevedo, dem armen Landmann den Pflug, um Ew. Majestät überflüssige Balkons zu bauen." Der König, der ja dicht unter seinem Schlosse die Casa del Campo mit Weihern und Park besaß, meinte selbst, hier hätte man mit soviel Geld wunderbare Erfolge erzielen können.

Zum erstenmal hört man von einem Hoffest in diesen Gefilden im Jahre 1631, als Olivares und seine Frau den König in die Montereyschen Gärten zur Feier der Johannisnacht luden. Quevedo, Antonio de Mendoza und Lope schrieben dazu zwei Komödien; die schöne und tugendhafte Schauspielerin Maria Riquelma begrüßte Philipp in Versen. Die eine Komödie führte den ominösen Titel Quien mas miente, medra mas (Je mehr einer lügt, je mehr kommt er voran). Bei der Kunde von der Geburt eines königlichen Neffen in

[1]) Ora questo retiro è il soggetto dell' universale mormoratione. Franc. Corner, 7. Dez. 1633. Serrano sagt, man hätte mit dem Geld un buon nervo d'esercito an einem notwendigen Punkt halten können.

Wien, Ferdinands, des Sohnes seiner Schwester Maria, empfing der Gründer seinen Herrn zum ersten Male (1. Oktober 1632), indem er ihm seinen Alcaidenschlüssel auf silberner Schüssel überreichte. Der alte Name Gallinero wurde verboten, und ein Stein im Prado aufgestellt, wonach der Ort fortan Casa del Buen Retiro de la Magestad Sua heißen sollte. Am 9. Januar 1633 wurde das Oratorium einer Einsiedelei von drei Bischöfen geweiht, denn die Kapelle ist der erste Raum, den die spanischen Könige in ihren Häusern einrichten. Und so erschien am 1. Dezember der König mit dem ganzen Hof, um die neue Villa durch eine große Quadrille auf dem Theaterplatz zu eröffnen; auf andalusischem Schecken, in gesticktem nußbraunem Sammetrock, dem Geschenk der Königin, mit blauweißem Federbusch (der Farbe der Infantin Isabella), roter Schärpe, großem Schild und bewimpelter Lanze, so ritt er mit Olivares parejas. Buen Retiro, schrieb damals der Florentiner Serrano, wird neben dem Alcazar dasselbe sein was Monte Cavallo im Verhältnis zu Sankt Peter. —

Von dieser Schöpfung des Conde Duque ist seit der militärischen Mißhandlung des Retiro in den Kriegen des vorigen Jahrhunderts wenig mehr übrig.

Nur das mittelalterliche Denkmal der Gegend, S. Gerónimo mit seinem verfallenen Kreuzgang, hat alle Stürme überdauert, und nordwärts ragt noch das merkwürdige Tor del Angel hervor, an den neuen Eingang versetzt. Die Klosterleute wurden öfter zu den Theatervorstellungen in den Einsiedeleien eingeladen, wie sie ihrerseits gern denen, die in der Villa Stoff für Buße angehäuft, ihre Pforten öffneten. „Denn hier, sagt Serrano, wechseln Zeremonien, Audienzen, Etiketten mit andächtigen Exerzitien und Geißlungen, wie Schlaf und Wachen, eines ruft das andere hervor" (10. Dezember 1633).

Der neue Palast schloß sich nordostwärts an das Kloster und zwar unmittelbar an das Haus Philipps II. Er bildete ein großes Quadrat von 120 Fuß, mit je fünfzehn Fensterachsen und Balkons im ersten, dreiundzwanzig im zweiten Stock, und vier Türmen in den Ecken.

Diese Gebäude waren weder solid noch schön, von billigstem Material, die kleinen schmucklosen Fenster, die langen niedern Zimmer schienen eher für ein Kloster als einen Lustort zu passen. Der Stil war noch nüchternes Cinquecento. Dem Architekten Crescenzi wurde es ein Nagel zum Sarg; die besten Ideen hatte der Florentiner Lotti angegeben[1]).

Noch sieht man in wüstem Felde den Nordflügel, mit einem der Ecktürme: den „Salon der Reiche", jetzt als Artilleriemuseum eingerichtet[2]). Hier haben die letzten Cortes von 1789 die Abschaffung des salischen Gesetzes beschlossen. Nach Osten lag der Flügel des Theaters (el Coliseo de las Comedias). In der Nähe steht noch das Ballhaus (el cason), wo später Luca Giordano die Stiftung des Ordens des goldenen Vließes in der Allegorie der Decke malte. Diese Baukörper umgaben den Haupthof mit seinen steinernen Portiken und Loggien. Nordwärts folgt der große Platz, wo sich in den Quadrillen der Rohrspeerturniere und im Parejasreiten die Künste der hohen Schule entfalteten und die Stiergefechte tobten. Aber auch diese Fläche genügte noch nicht, und man schuf im Jahre 1637 für die Feste zur Feier der Kaiserwahl des königlichen Schwagers, Ferdinand III, das „Große Theater", nach dem Florentiner Berichterstatter ein Platz von 230 Schritt Länge und 190 Breite[3]). Ein Berg mußte geebnet und die letzten Wälder der Umgegend abgetrieben werden für die Schaugerüste, mit den beiden Reihen silber- und goldschimmernder, mit Teppichen behängter Balkons, strahlend von weißen Wachskerzen und 1200 Glaslaternen.

[1]) E morto il marchese della Torre, fratello del Cardinal Crescenzio, che serviva a questa Maestà d'Architetto maggiore, e le fatiche, che durava nell' edifizio dei sepolcri regii dell' Escoriale, ma più nella Fabrica del Buen Retiro, per la quale haveva spesso da contrastare con Olivares, e passar dei disgusti, possono havergli abbreviata la vita. In tanti anni che ha servito alla Maestà sua, deve haver conseguito poco, poichè ha lasciato de' debiti. Florentin. Depesche vom 17. März 1635. Die andern Architekten waren Tejada, Gomez de Mora, Alonso Carbonell.

[2]) Auf dem großen Plan Madrids, der 1656 zu Antwerpen erschien, von Pedro Texeira, reproduziert von dem geographisch-statistischen Institut, Madrid 1881, kann man sich über Buen Retiro orientieren.

[3]) Serrano, Depesche vom 14. Februar 1637 u. flg.

Dieser Gebäudekomplex stand dem Anblick offen nach der Seite des Prado und der Stadt; an allen übrigen war er vom Park umschlossen. Im Osten lag der große Stern, wo bedeckte Gänge in einen achteckigen Platz (Ochavado) mündeten. Meist in der Peripherie dieses Parks standen zerstreut die Einsiedeleien (ermitas), des hl. Isidor, der hl. Inés und Magdalena, des hl. Bruno und des Täufers Johannes, wo Olivares hauste und mit dem Alchymisten Vincenzo Massimi Gold machte. Es waren kleine Villen, mit Kapelle, Aussichtstürmchen und Vogelhaus, Labyrinthen, Grotten und Weihern und andern „invenzioni boschereccie". Die merkwürdigste war die südöstlichste des hl. Antonius, welche Diego Suarez, Sekretär von Portugal, vom Kaufpreis der Titel und hidalguías seiner Nation erbaut hatte. Sie stand an der Stelle der heutigen Fuente de la China, mitten im Wasser.

Die Blumengärten lagen teils frei, teils in den Höfen, die schönsten an der Ostseite des Palasts, von den Mauern des alten Klosters beginnend — der Garten des Königs, des Prinzen und der Königin, wo seit 1642 die große Reiterstatue des regierenden Königs von Pietro Tacca stand. Den Blumenflor lieferte der Süden: Ende 1633 kamen dreizehn Wagenladungen aus Valencia, in der ganzen Welt zusammengesucht; selbst hier mußte Italien helfen: der Kardinal Pio di Savoia in Rom schickte seinen Gärtner Fabrizio mit Blumenzwiebeln, zehntausend Dukaten wert.

„Hier sieht man farbenglühende Beete, wo der Rosmarin Buchstaben formt, welche das Geheimnis ihrer verschlungenen Blumen erklären. Über Töpfen (tiestos) bemalter Talavera, die das feinste Silber beschämen, erglühen Kronen von Nelken umgeben von Basilien, gleich als sei die Erde österlich geschmückt mit rot und grün geblümtem Taffet. Da sind spiegelklare Quellen, Pfade gesäumt mit Rosen und Jasmin; purpurnschimmernd von abgeblätterten Nelkenblüten; Anger, denen Arabien alle seine Lilien überlassen zu haben scheint. Keine erdenkliche Wonne, die diese Gärten nicht in sich schließen." Im Winter verirrte sich zuweilen ein Sommertag hierher: da sah man die Beete im Flor, die kahlen Bäume

voll Orangen, Calviläpfeln, aragonesischen Birnen, Balsambüschen und Zuckerwerk, den Weinstock voll Trauben und die Ufer voll Melonen[1]).

Sieben bis acht Teiche, auf Terrassen, durch sechs Fuß breite, tiefe Kanäle (rio) verbunden, dienten zu Gondelfahrten. Von diesen Wasserbauten ist noch übrig das große Bassin (estanque grande oder ria, 1006 zu 443 Fuß). Wenn sein Wasser abgelassen wird, soll man noch die Grundmauern einer alten Bühne sehen, die sich auf der elliptischen Insel befand. Zuweilen wurde das Theater vor dem großen Weiher aufgeschlagen: da sah man Nymphen und Tritonen um Galatea in ihrem Element sich tummeln.

Von manchen Punkten der Gärten von Buen Retiro und den ältern Parks gibt es noch Ansichten aus jenen Tagen. Einige solche Stücke in der frühern Galerie Salamanca hatten wenigstens den Wert von Veduten. Wenn der Gartenstil etwas abgezirkelt war, so herrschte doch bei dem Publikum keineswegs langweilige Steife. Zwischen Fontänen, Lauben und Rundtempelchen, hohen Taxusmauern und Nischen bewegen sich neben den Gästen Rehe ohne Scheu. Auf Rasenteppichen sitzen Damen, Blumen pflückend und Sträuße bindend, auf der Gitarre klimpernd und den schwülstigen Galanterien der vor ihnen gestikulierenden Kavaliere lauschend. Die gute Gesellschaft von Madrid hatte anscheinend noch nicht entdeckt, daß der Zweck solcher paradiesischen Lustörter sei, täglich zur bestimmten Stunde, in betäubendem Lärm, Staub und Gedränge sich ihre Wagen, Pferde und Garderoben zu zeigen.

Andere, malerisch freie Ansichten werden von Inventaren dem Velazquez zugeschrieben. Sie sind meist sehr skizzenhaft, auch nachgedunkelt, aber man sieht, was dem Maler vorgeschwebt hat: sie erwecken Erinnerungen an alle Zauber südlicher Gärten. Von den großen klaren hellen Landschaften in den Reiterbildern fallen sie merklich ab durch den stumpfen braunen Ton, besonders im Baumschlag; auch die klecksige,

[1]) So schildert sie ein Jesuitenpater im Memorial histórico español XV. 22. Dezember 1638.

ungenügende Andeutung der Figuren fällt auf nach den feingezeichneten der Jagden. Sie gleichen darin den Landschaften Mazos[1]).

THEATER UND GEMÄLDE

Die Glorie von Buen Retiro war sein Theater, zu dem nur die Hofgesellschaft Zutritt hatte. Alle Wunderlande der Phantasie schienen hier nacheinander Wirklichkeit zu werden. „Gegen die spanische Komödie ist alles hiesige Posse (burla)", schreibt Ferdinand an seinen Bruder aus Brüssel[2]). Das Glück schenkte dem Unternehmer nicht nur Dichter von ewigem Ruhm, sondern auch Meister der Szenerie, die nicht ihresgleichen hatten in Europa, und Musiker, die sich in Florenz, der Geburtsstätte des Dramma in musica, gebildet. Die Briefe der dreißiger Jahre sind voll von Namen italienischer Musikanten. Die Komödie Dafne war vielleicht eine Bearbeitung der ersten Oper, die vor vierzig Jahren (1597) Ottavio Rinuccini am Arno auf die Bühne gebracht; die Musik war von Peri. Denselben Text hat wahrscheinlich auch Heinrich Schütz in Musik gesetzt in seiner ersten (und letzten) Oper. Der König hatte einen hohen Begriff von den Festen in Florenz; er äußerte wohl forschend gegenüber den ihn bekomplimentierenden Herrn von dort, „diese Unterhaltungen müßten ihnen bei der Erinnerung an Florenz sehr gewöhnlich vorkommen". Allerdings meint der Commendatore Serrano, „was hier ein Wunder dünke, würde im Stanzone de' Commedianti zu Florenz untergeordnet erscheinen"[3]). Die Radierungen Callots, Israel Silvestres, Steffanos della Bella geben eine Vorstellung von dem was dort geleistet wurde.

Im Jahre 1628 war Cosimo Lotti, ein Jünger Bartolottis der die magischen Künste der Bühne erfand, in Madrid er-

[1]) *Diese Parkansichten gelten denn jetzt auch allgemein als Arbeiten Mazos.*

[2]) Am 24. Juni 1637.

[3]) Vi furono molte machine, stimate miracolose, ma al Sr March. del Borro et a me parono assai inferiori a quello che si fanno costà allo stanzone de' Commedianti. Serrano, 5. März 1650.

schienen. Ihn begleitete Pier Francesco Candolfi, als maestro legnajuolo, und zwei Gärtner der Giardini Boboli. Von ihm stammte der Komödiensaal, mit den Vorrichtungen zur Öffnung der Bühne in den Park, wo dann die von künstlichem Licht erhellten Blumengärten und Grotten erschienen; die Programme der Aufzüge, Triumphwagen und Maskeraden; die Perspektiven und die schwebenden Gruppen, wie in den Komödien Dafne und Circe. Für diese Schöpfung Calderons (August 1635) wurde auf der Insel der Ria ein Hain geschaffen, mit Brunnen und Vulkanen, Tieren und Avernusschatten, wo Circe auf dem Delphinwagen im Wasser heranrauschte, den Bann zu brechen. Aber Lotti lieferte dem Hof auch die Monumente für den Gründonnerstag und Apparate für die Quarant'ore[1]).

Nach Lottis Ableben sandte Ferdinand II (1651) den Maler Baccio del Bianco (geb. 1604, gest. 1656), einen Schüler Galileis, früher zu Prag in Wallensteins Diensten. In Kühnheit und Sicherheit zauberischer Verwandlungen übertraf er seinen Vorgänger. Das Außerordentlichste wohl was in dieser Art geschaffen worden ist, war der Perseus des Calderon. Hier sah man Meere, Schiffbrüche, Erdbeben, Verwandlungen von Weibern in Statuen und umgekehrt, fliegende Amoretten, die Schmiede des Vulkan mit musikalischem Hammerschlag der Zyklopen, und Glorien des Olymp. Calderon, als er Baccios Zurüstungen mit angesehen, war ganz betäubt zu dem Könige geeilt, er meinte S. M. werde sich Bett und Mahlzeit mitnehmen müssen, denn die Vorstellung werde acht Tage dauern. Sie lief ohne eine Minute Stockung in wenigen Stunden ab. Sechsunddreißigmal wurde der Perseus wiederholt und die Gäste wallfahrteten zweihundert Meilen weit her[2]).

Es handelte sich darum, die eilig hergestellten Räume so auszustatten, wie es sich für einen König von Spanien und einen so verwöhnten König gehörte. Diese zweite Hälfte der

[1]) Zahlreiche Schilderungen seiner Werke finden sich in den florentinischen Gesandtenberichten aus den Jahren 1628—1637.

[2]) Ausführlich geschildert von dem Modenesen Franc. Ottonelli in mehreren Schreiben von 1652 im Archiv der Este zu Modena. Beider Leben bei Baldinucci.

Aufgabe schien schwerer als die erste, aber Don Gaspar verstand sie sich leicht zu machen. Zunächst wurde der König überredet, seine eigenen Häuser zu besteuern; nur aus den Palästen seiner Hauptstadt und des Pardo hat er sich nichts nehmen lassen. Man holte aus dem Garten und Palast von Valladolid, aus Aranjuez, aus Lissabon sogar, was beweglich war. Obwohl Philipp II einst versprochen hatte, daß aus dem dortigen Palast nichts entfernt werden dürfe, entführte man jetzt die reichen Tapisserien, „die jenes Reich zu seinem Stolz (ostentacion) und zur Erinnerung an die Größe seiner alten Fürsten bewahrte, sie waren das Beste was man dort hatte"[1]). Im August 1634 brachte man aus Aranjuez die berühmte Bronzestatue Leone Leonis „Kaiser Carl V, die Ketzerei zu Füßen", mit dem abnehmbaren Harnisch, ebenso die seiner Gemahlin Isabella, Philipps II und seiner Tante Maria von Ungarn; später (1638) die antiken Büsten. Eine Statue des Königs selbst, die er für die Fassade des neuen Gefängnisses bestimmt hatte, wanderte jetzt in den Garten.

Dann aber wurden die Granden, die Finanzpächter, meist Genueser, die Herren des Hofs zum Verkauf, noch lieber zur Schenkung der besten, altererbten oder selbsterworbenen Stücke ihrer camarines eingeladen. Da Olivares für seine Person nichts annahm, so kann man sich vorstellen, wie leicht manchem das Herz wurde, als sich dieser neue Weg auftat ihn zu beschenken. Der Herkules, auf dessen krummen Schultern die Last der großen Staatsmaschine ruhte, hörte jetzt lieber von den Festen des Karneval und der Johannisnacht in seinem Retiro, von kostbaren bufetes, florentinischen Mosaiktischen und flandrischen Tapeten, als von Geschäften, deren Vortrag ihn verstimmte; man sah den schweren, finstern Mann mit Staunen im Kreis von Buffonen und Komödianten. Manche aber zitterten auch. Der Auditor Tejada ließ in der Geschwindigkeit seine besten Gemälde kopieren, und täuschte wirklich den einsammelnden Condestabile; im Palast wurde

[1]) Novoa, Historia de Felipe IV in den Docum. inéditos 69, 283 f. Es sind wahrscheinlich die „Sphären".

freilich der Betrug entdeckt. Das reichste Haus in dieser Beziehung war das des Leganés, dessen Schätze aus Flandern, Deutschland, Italien, der ganzen Welt zusammengebracht waren; ihn rettete seine Frau, die alles für ihre Mitgift und einzige Habe erklärte und die Kommissäre zum Rückzug brachte. Er kaufte sich los mit einer kostbaren Tapisserie. Die Kapelle stattete der Präsident von Castilien aus; D. Fadrique de Toledo erhielt für die Porzellaneinrichtung eines Gemachs 19000 Escudos, für eine Tapete 25000; er gab sie erst heraus, als er das Geld in Händen hatte (7. Dez. 1633).

Es war Herkommen, daß im Kabinett des Königs immer ein Schränkchen mit Dublonen stand. Auf Antrieb des Ministers vereinigten sich die Herrn der Junta de obras y bosques, der Oydor Gonzalez und mehrere Günstlinge, im ganzen sechzig Personen, S. Majestät ein solches studiolo zu verehren. Es war von Ebenholz, Elfenbein und Kristall; Schlösser und Schlüssel, Säulchen und Statuetten von Gold und Silber, und in jedem Schubfach lagen fünfhundert Goldstücke (zusammen dreißigtausend) nebst einem Zettel mit der Geber Namen.

Gute Bilder schenkte gerade damals der Zufall. Ende 1633 kamen von Neapel zwölf Wagenladungen, die Monterey zusammengebracht hatte; dabei ging Buen Retiro nicht leer aus[1]). Als der König im Herbst 1638 von der Jagd in den Forsten von Guadalajara zurückkam und bei Olivares in Loeches einkehrte, verehrte ihm der Wirt einige wenige aber wertvolle Bilder, die er von seinem Schwager erhalten, „darunter ein berühmter Tizian", wahrscheinlich die Bacchanalien des Alphons von Ferrara, — die indes nicht in die Villa kamen. Des Königs Bruder, der Kardinalinfant Ferdinand sandte im Jahre 1637 sieben lebensgroße Bronzestatuen der

[1]) Diese neapolitanischen Bilder erkennt man in dem Inventar (1701) leicht wieder: es sind wahrscheinlich die fünf großen Stücke der Geschichte Johannes des Täufers vom Cavalier Massimo (Prado 256—258), einige Mythologien, Stilleben vom Cavalier Recco, Fruchtstücke von Giuseppe Ruoppoli; römische Szenen von Lanfranco: eine Naumachie und ein Kaiseropfer; endlich die vier Tartarusriesen und anderes von Spagnoletto.

Planeten, die in Lüttich erbeutet worden waren[1]); und im Frühjahr 1638 traf sein Ayuda de Cámara ein, der einen Wagen mit 112 Gemälden brachte, Fabeln, Landschaften und Genrebilder, die für Buen Retiro und für die Torre de la Parada gesammelt und gemalt waren.

Dann wurden den einheimischen Künstlern kleine und große Stücke aufgetragen. Auch Spanien besaß damals einige wenige Maler in Kabinettformat. Olivares fand, daß die bei den Großen Madrids so beliebten Landschaften des Orrente im Geschmack der Bassano sich gut für den neuen Palast eigneten und ließ sie (nach Palomino) zu dem Zwecke überall zusammensuchen, an zwanzig fanden sich, die besten waren alttestamentliche Szenen. Der Madrider Juan de la Corte (geb. 1597, gest. 1660) malte zahlreiche Fabeln und biblische Historien als Landschaft-Staffagen, aber sie sind später nicht galeriefähig befunden worden. Im Jagdschloß Riofrio bei San Ildefonso sind noch einige zu sehen. Bedeutender muß Collántes gewesen sein, wie seine Vision Ezechiels mit der Auferstehung der Toten in einer Ruinenszenerie beweist (1630), und sein Brand Trojas (jetzt im Museum zu Granada).

DER SAAL DER REICHE

(El Salon de Los Reinos)

Als Hauptleistung jedoch war den Malern Madrids ein Bilderzyklus zugedacht dessen Stoffe der Gegenwart entnommen waren. Die großen Kriege in deren Mitte diese Schöpfung des Friedens entstand, sollten durch eine Auswahl der für Spanien günstigen Aktionen in großen historischen Gemälden Hof und Stadt vorgeführt werden. Nichts konnte populärer sein. Madrid war gewohnt, sich für seine Ab-

[1]) Despojos de un Francés enemigo que mataron en Lieja. Memorial histórico XIV. 23. Juni 1637. In d° Palazzo si vanno accomodando tutte le cose venute del superbo presente che mandò quà l'Infante Cardinale, tra le quali particolarmente sono sette statue di bronzo di giusta statura e fattura eccelente, che rappresentano li sette pianeti. Florent. Depesche vom 27. Juni 1637.

gelegenheit vom Schauplatz der Völkerschlachten Mitteleuropas zu entschädigen, indem es die Vorgänge dieses Kriegs auf der Bühne an sich vorbeiziehen ließ. So hatte Calderon die Belagerung und den Fall von Breda (1625), Lope den Tod des Schwedenkönigs (1633), Calderon und Antonio Coello die Taten Wallensteins (1634)[1]), Quevedo die Schlacht von Nördlingen[2]), ein Ungenannter die Siege des Infanten Ferdinand von 1638 auf die Bühne gebracht. Die brennende Aktualität dieser dramatisierten Rapporte, die Menge echtester Szenen von Marsch, Lager und Gefecht (wo Dichter und Schauspieler vielleicht mit gewesen waren), der Wechsel gröbster Realität mit allegorisch-mythologischem Pomp, Musik und Geistern: Erhabenes und Burleskes nebeneinander, die aristophanische Keckheit in Einführung lebender hoher und

---

[1]) Dieses Stück wurde im Anfang März, also eine Woche nach seiner Ermordung (25. Februar) aufgeführt, ein Beweis vielleicht, wie wenig man doch in Madrid über die geheimen Pläne des Wiener Hofs informiert war. Serrano schreibt am 4. März: Si compose per due gran poeti qui unitamente, Calderon et Cuello, una commedia, che rappresenta le prodezze del duca di Frisland, et prima di recitarsi, come è già seguito più volte dai comici pubblici, perchè trattava di pr̄pi viventi, acciò non si offendesse ness$^{o.}$ et non si narrasse cosa all' uso poetico, troppo lontana dalla verità, fu fatta rivedere dal consiglio di stato, et in fine approvata. Ha dato gran gusto per il buon modo, con che rappresenta le fazzioni di guerra, et in part$^{re.}$ la rotta del Re di Suezia, celebrando il suo valore, della Regina sua moglie, et lor cap$^{ni.}$ ancora. Del Frisland poi parla con gran decoro, mostrandolo formar squadroni, dar ordini militari, batterie, assalti, battaglie, rotte, stragi, et ogni notabile, et valoroso successo vero, o verisimile: soprattutto lodando sempre, non dicendo male di nessuno. Sol$^{te.}$ si è osservato che non nomina mai, nè in ben nè in male, il Rè di Francia, nè francese alcuno. Et tessendo le soprad^{e} azioni mescolate di allegro, et malinconico, con musiche, apparenze d' ombre a suo tempo, et altre invenzioni, è riuscita la più dilettevole poesia, che si ha veduta da un pezzo in quà. — Die Katastrophe Wallensteins war wahrscheinlich Ursache, daß diese Komödie unterdrückt wurde; die Nachricht von seiner Ermordung brachte ein Kurier aus Mailand am 25. März.

[2]) Per il 17. di ottobre fu dato ordine per una Commedia grande, il suggetto della quale resta incaricato à D. Francesco di Quevedo, Cavaliere di S. Jago et buon poeta, intorno à che per far opera di gusto, et con intermedj apparenti, è un mese che egli quasi rinchiuso in casa, travaglia con grande studio, e vorrà corrispondere al concetto che si hà del valore suo, e d' altre opere che ha fatte. Florentin. Depesche vom 30. Sept. 1634.

niedriger Personen, die Staats- und Kriegsgeheimnisse ausplauderten — dies alles gab ein wunderliches Ganze das den Geschmack aller Klassen traf. Lope ließ in seinem Gustav Adolf nicht nur die Schweden mit wenig Respekt über kaiserliche und katholische Majestäten räsonnieren; er hatte diesen selbst die Regeln guten Regiments gepredigt, die Infantin tiefe Fragen mit dem Hofnarren erörtern lassen. In den „Siegen des Jahres 1638" trat ein Mädchen aus dem Volke auf, das den Kardinalinfanten aus der Ferne liebte, ihm folgte und zwei seiner Bildnisse in Kardinals- und in Offiziertracht im Busen trug. Das Publikum hielt auf Richtigkeit, und als Lope den D. Gonzalo und Santa Cruz ungeschichtlicherweise in die Lützener Schlacht einführte, brach ein Sturm von Entrüstung los.

Das neue Lustschloß sollte nach der ursprünglichen Absicht des Gründers gewiß nichts weiter sein als ein königlicher Zerstreuungsort, im Geschmack der fortgeschrittenen Ansprüche jener hochkultivierten Zeit; das sagte ja selbst der Name. Aber er hatte auch darauf Bedacht genommen, dieser imposanten Schöpfung einen höheren, historisch monumentalen und nationalen Anhauch zu verleihen, als sicheres Mittel, Neidern und Spöttern das Maul zu stopfen und den Geschmack am Kriege zu nähren. Diese Absicht tritt zutage in der vornehmsten Räumlichkeit des Gebäudekomplexes (S. oben S. 350).

Der Salon de los Reinos, mit Spiegelgewölbe, vergoldeten Arabesken und reichlichem Licht von beiden Seiten, war so benannt von den Wappen der damals der Krone gehörigen Reiche, an den Gewölbzwickeln. Sie veranschaulichten die weltumspannende Größe der Monarchie; aber diese Größe sollte hier nicht als ererbter Besitz erscheinen, sondern im Ringen der Gegenwart behauptet: durch Vorführung einer ihrer Ausdehnung entsprechenden Kraftentfaltung gegen eine Welt von Feinden, unter den Generalen Philipps des Großen, dessen Bild hoch zu Roß dazwischen hing.

Zwölf Gemälde bedeutender militärischer Vorfälle, damals in aller Gedächtnis: Bataillen, Festungübergaben, Stürme, Ent-

sätze und Landungen sollten aus diesem Saale ein Pantheon neuesten spanischen Kriegsruhms machen[1]).

Die frühste Nachricht von dem Unternehmen stammt von dem florentinischen Gesandten Serrano (28. April 1635); sein Register gibt hier und da Auskunft, wo uns das Inventar und die Beschreibung des Ponz (Viage VI, 115) im Stich läßt[2]).

Das Gemälde des Juan de la Corte, der Entsatz von Valencia del Pò durch D. Carlos Coloma (1635), sowie die Einnahme von Acqui durch Feria (1626) fehlt noch; dagegen erwähnt A. Ponz, Viage VI, 115 weder die Einnahme von Jülich noch den Entsatz von Breisach. Die Namen der Maler habe ich dem Bericht hinzugefügt, nebst den Nummern des Katologs des Pradomuseums, bei dessen Gründung die meisten in der Rotunde aufgestellt wurden; die zwei interessantesten, Genua und Valencia, waren in den stürmischen Zeiten abhanden gekommen.

Serrano schreibt am 28. April 1635: [Olivares] ha fatto dipinger per tutte quelle Gallerie, historie, o favole curiose, et part^te^. nel salon grande le armi con oro, et insegne dei Regni della monarchia; et tra l'una finestra e l'altra 12 tavole assai grandi dai migliori Pittori che sieno quì, con 12 Imprese successe al tempo del Re presente, cioè

1. il soccorso di Cadiz eseguito per d. Fernando Girone.	1625 Eugenio Caxesi 656.
2. la presa di Breda,	1634/5 Velazquez 1172.
3. et quella di Giuliers per il march. Spinola	1625 José Leonardo 767.
4. la Battaglia di Florù per d. Gonzalo di Cordova	1622 Vincencio Carducho 635.
5. Il Soccorso di Genova per il March^e^. di S^a^. Croce	1625 Antonio Pereda 1317a.
6. le recuperazioni della Baya nel Brasil, et	1626 Juan B. Maino 885.
7. dell' Isola di S. Cristofano nell' Indie per d. Fed. di Toledo	1629 Felix Castello 654.
8. e di Porto ricco p l'Almirante Haro. (694)	1625 Felix Castello 653.
9. Li soccorsi di Costanza,	1633 Vinc. Carducho 636.
10. di Brisach, et	José Leonardo 768.
11. el delle 3. ville del Reno p il Duca di Feria, et	1634 Vinc. Carducho 637.

[1]) *Vergl. Tormo, Velazquez y el Salon de Reinos, Boletin de la Sociedad Española de Excurstones, 1911.*

[2]) *Die poetische Beschreibung von Manuel de Gallegos, 1637, bei Tormo, a. a. O.*

12. l'espulsione degli Olandesi dall' Isola di S. Martino p il March. di Cadrayta 1633 Eugenio Caxesi (fehlt).

La vittoria di Norlinghen, quando si diede quest' ordine, no era ancora successa, el non fu solo con l'armi di quà, ma di Cesare ancora, tuttavia si dipingerà in un altr° salon mass°. p honor dell' Inf. Card^le.

Das Programm wurde von dem Minister, unter Beirat der Maler Maino, des alten Zeichenlehrers Seiner Majestät, und des Velazquez aufgestellt; jener bestimmte die Auswahl der Aktionen, diese die Künstler. Anderwärts wäre ein solches Unternehmen dem meistbegünstigten Hofmaler zugefallen, wie in Versailles Le Brun. Hier hatte man den glücklichen Gedanken einer Verteilung unter die besten Künstler der Residenz, es waren sieben. Maino erbat sich nur das Eröffnungsstück, das Titelblatt. Hierdurch wurde die Einförmigkeit der bei so gleichartigen Stoffen unvermeidlichen Schablone vermieden und der Wetteifer angespornt. Indem uns hier in einem historischen Dokument jene Epoche, wie sie sich in den Köpfen der maßgebenden Personen spiegelte, vorgeführt wird, erhalten wir zugleich ein Denkmal der damaligen Madrider Künstlergemeinde. Diese Maler Kastiliens mit ihrem realistischen Zug schienen für eine derartige Aufgabe besonders berufen: da sie aber meist auch in der höheren Historienmalerei zu Hause waren, so hatte man die Plattheit gemalter Zeitung nicht zu befürchten. Den Leitern muß man Unparteilichkeit nachrühmen: nicht weniger als fünf Stück wurden jenen beiden Malern italienischer Herkunft übertragen, die eben im Wettstreit mit Velazquez unterlegen waren: Eugenio Caxesi und Vincencio Carducho, der ihn, wenn auch ohne Nennung des Namens, in seinen discursos angegriffen hatte. Zwei erhielt José Leonardo, wohl der am meisten versprechende der jüngeren Generation, und Felix Castello. Je eins der originelle Antonio Pereda, und Juan de la Corte.

Der erste Eindruck der zwölf Bilder ist der einer Feldherrngalerie, einer spanischen Heldenwalhalla. In manchen beherrscht der General mit seinem Stab so sehr den Vordergrund, daß das Bild mehr als Reiterporträt denn als Schlachtstück erscheint. Das sonst in den großen Darstellungen der Kriegsgeschichte dominierende topographisch-taktische Element ist nach malerischen Gesichtspunkten in den Hintergrund verlegt. Und das Interesse des Publikums ging sicher ganz auf in diesen so charakteristisch wie lebendig vorgeführten, wohlbekannten, vielbesprochenen Heerführern.

Das erste die Reihe eröffnende Bild versetzt uns seltsamerweise fast zu den Antipoden: wir sehen den General der Flotte des Ozeans D. Fadrique de Toledo, der im Jahre 1625 den Hauptplatz Brasiliens, San Salvador, den Holländern entriß. Von allen Heimsuchungen, die in diesem Jahrzehnt über die Spanier hereingebrochen waren, hat sie kaum eine so tief erregt als die Gefährdung der Kolonien von Ultramar durch

ihre Rivalen zur See. Denn hier stand nicht bloß die Ehre, sondern auch ihre wichtigste finanzielle Hilfsquelle auf dem Spiel. Jamaica ging damals verloren. Daher sehen wir die Kämpfe an der amerikanischen Ostküste mit vier Stücken bedacht: die Vertreibung der fremden Freibeuter aus der westindischen Insel S. Cristóbal durch denselben Admiral; ferner die Einnahme von S. Juan de Puertorico durch D. Juan de Haro, und der Antilleninsel S. Martin durch den Marques von Caderayta, Lope Diaz de Armendariz. Es waren Variationen auf das kaiserliche Plus ultra.

Die europäische Reihe eröffnen die glorreichen Namen Spinola und Gonzalo de Cordoba, Urenkels des gran capitan; jener hatte 1622 die Festung Jülich genommen, dieser bei Fleurus die Heerführer der Union, Ernst von Mansfeld und Christian von Braunschweig geschlagen, die mit den Trümmern ihrer Armee die Grenze gewannen.

Unter den Erfolgen gegen die italienischen Konföderierten, hinter denen Richelieu stand, begegnet ein anderer berühmter Name, D. Alvar de Bazan, in dessen Haus die Admiralswürde schon erblich war; er begrüßt den Dogen von Genua (1625), nach dem Entsatz seiner Stadt, die nun ihren fast ganz an Savoyen und Frankreich verlorenen Landbesitz wiedergewann. Der schätzbarste Porträtkopf von allen war der von Velazquez selbst übernommene des D. Carlos Coloma, eines valenzianischen Edlen, Verfasser der Geschichte des Niederländischen Kriegs und einer Übersetzung des Tacitus; er hatte gegen den Marschall von Crequi die Stadt Valencia del Pò, den Schlüssel des Mailändischen entsetzt. Das Bild war zuletzt in dem Hause Altamira; ein Deutscher der es noch zu Joseph Bonapartes Zeit sah, schildert den Eindruck, besonders des Kopfs „der sich unter den übrigen unheimlich heraushob"[1]. Alle diese Spanier verdunkelte freilich ein Genueser, Ambrosius Spinola, mit der Übergabe von Breda; weniger bedeutend war die von Jülich. — Endlich wurde mit nicht weniger als vier Aktionen der Herzog von Feria bedacht, D. Gomez Suarez de Figueroa. Er verdankte diese Ehrung wohl weniger der Wichtigkeit dieser Erfolge oder seiner eigenen Bedeutung, als dem Anteil, den sein Schicksal erweckte. Nach der Wendung des Deutschen Kriegs durch das Auftreten des Schwedenkönigs, hatte Olivares diesen Gouverneur Mailands nach Deutschland geschickt; sein Heer wurde fast aufgerieben, er selbst war in Bayern vor Gram gestorben. Die Stücke stellten den Entsatz der oberrheinischen Städte Konstanz,

[1]) „Der Ausdruck in den Köpfen ist von hoher Wahrheit ... das Gefolge des Marquis zeigt den völligen Ausdruck des spanischen Charakters zu einer Zeit, wo sein Stolz berechtigt war, aber durch feine Sitten gemildert wurde." Rehfues, Spanien, 1813. I, 118f. Diese Aktion wurde von Calderon verherrlicht in der Komödie El escondido y la tapada (Der Versteckte und die Verhüllte). *Seit 1912 ist das Bild im Prado.*

Breisach, Rheinfeld dar, dazu kam noch aus dem Veltliner Krieg die Einnahme der Festung Acqui. Aber die populärste Figur war doch der Kommandant von Cadiz. Nichts hatte alle Klassen der Bevölkerung mit patriotischer Empörung erfüllt wie jene Entweihung des vaterländischen Bodens durch diese freilich kopflose Landung Lord Wimbledons, dessen Zurücktreibung auf die Schiffe der greise gichtkranke Don Fernando Giron von einem Tragsessel aus leitete[1]). Der König war mit Mühe zurückgehalten worden zum Schauplatz hinzueilen. Die Erregung allgemeiner Opferwilligkeit gab Olivares willkommene Veranlassung, Öl in das nachlassende Feuer nationaler Kriegslust zu gießen; er machte den Versuch dem Reiche die Gewährung einer Art stehenden Heeres abzugewinnen. Der kurze Zwischenfall hatte ihm selbst den Titel eines Generals der Kavallerie von Spanien eingetragen.

Wie man nun auch über die Auswahl dieser zum Teil glänzenden, zum Teil aber ganz ephemeren Erfolge urteilen mag, gewiß waren sie geeignet die fast wunderbare Allgegenwart spanischer Macht in alter und neuer Welt, auf alten und neuen Kriegstheatern Europas, überall wo um die Hegemonie unter den Großmächten und für den wahren Glauben gestritten wurde, zu vergegenwärtigen. Was die zwölf Taten des Herkules, in demselben Saale gemalt von Francisco Zurbaran, symbolisieren sollten, brauchte man niemanden zu sagen. Und ebenso lag zutage der schmeichlerische Hinweis auf den jugendlichen Monarchen, der mit seinem Regierungsantritt diese Kriegs- und Siegesära eröffnet hatte: sie fielen ja sämtlich in dessen erste vierzehn Jahre. Da aber kein Geheimnis war, daß diese kriegerische Politik ihm von Olivares eingegeben war, so wurde die Feldherrngalerie eigentlich zu einer Apologie und Glorifizierung dieses seines vielangefochtenen Ratgebers. Das war es, worauf der Minister abzielte, und zunächst mit vollem Erfolg. Er kannte die unfehlbare Wirkung solcher Schaustellung nationaler Macht auf die Masse, die stets für alle ihr auferlegten Opfer, für alle Verbrechen, Torheiten und Verpfändungen der Zukunft bereitwillig Indulgenz gewährt, sobald es gelingt durch das Phantom des Imperialismus den Nationalgeist aufzuregen.

Der leitende Maler hat sich erlaubt, in dem Eröffnungsbilde eine Art Kommentar dieser Geschichten denen die ihn verstehen wollten in

[1]) „Der tapfere alte Don Fernando (so erzählt Khevenhiller den hier dargestellten Vorgang), hat sich in einen Tragsessel gesetzt und durch seine Sklaven vor sechshundert seiner auserkorenen Soldaten hertragen lassen, und achttausend Engländer, so in einer Squadron gestanden, in der Hoffnung, der Kommandant von Xeres werde ihm zu Hilfe kommen, angegriffen. Die Engländer haben sich anfangs mit valor erzeigt und dem Don Fernando zweimal durch seinen Sessel geschossen, hernach aber sind sie gewichen und mit großer Konfusion den Schiffen zugelaufen, da ihrer gar viel ersoffen." (Annales Ferdin. X, 1034.)

die Hand zu geben. Auf der Bühne rechts, die wahrscheinlich auf eine Insel (Taperica) gegenüber San Salvador verlegt ist, sieht man unter dem Baldachin, statt der Schauspieler, eine Tapisserie mit allegorischer Handlung, in reicher Groteskenumrahmung. Da steht Philipp in vergoldeter Rüstung, zwischen Minerva, aus deren Hand er einen mächtigen Palmzweig empfängt, und Olivares, ebenfalls gewappnet, ein langes von Ölzweigen umwundenes Schwert in der Rechten; beide krönen den jugendlichen König mit dem Lorbeer. Die Herren treten niedergeworfenen Unholden auf den Leib: Abfall und Ketzerei. Vor der Bühne steht als Hauptperson der Admiral Don Fadrique, der wie der Bänkelsänger auf der Messe seine Mordgeschichte dem Publikum die bedeutungsvolle Teppichgruppe erklärt. Es ist ein Parterre von Untertanen, kniend, mit erhobenen Händen, die (etwas sanguinisch) für den als Preis all dieses Blutvergießens erwarteten Frieden zu danken scheinen. Unser Predigermönch hat es aber, seinem Ordensnamen getreu, für christliche Pflicht gehalten, neben der Apotheose der Erdengötter in dem köstlichen Gewebe, auch die Kehrseite solcher Glorien, diese aber in voller Lebendigkeit zu zeigen, indem er das menschliche Elend, mit dem diese Dekoration bezahlt wird, greifbar veranschaulichte. Ein schwer verwundeter Soldat liegt links von der Bühne am Boden, arme Weiber erweisen ihm Samariterdienste, eine verzweifelte Mutter mit Kindern, ein weinender Knabe tritt herzu. Der Ärmste ist nur eine Nummer aus der Summe der Tausende, die jenes Publikum so gleichgültig auszusprechen pflegte, wie die Summen der Dukaten, die ihm gleichfalls ausgepreßt wurden. — Es sind also eigentlich drei Bilder, die illustrierte Aktion, die Gruppe des Blessierten, die Apotheose Philipps IV. Die Allegorie hat er mit malerischem Taktgefühl in einen paño historiado verlegt. Merkwürdig ist der äußerst blasse Ton des Bildes, selbst in den Figuren des Vordergrunds, besonders verglichen mit den sonstigen farbenkräftigen Gemälden des Künstlers (S. oben S. 88). Dieser Ton sollte wahrscheinlich die Lichtwirkung des tropischen Tages darstellen.

Diese zwölf Aktionen erschienen dem Leiter der spanischen Politik wohl nur als Vorspiel zu ganz andern Taten, die die nächste Zukunft enthüllen sollte. In demselben Jahre wo der Plan zuerst erwähnt wird, wurde der Krieg mit Frankreich erklärt. Auch dieser Kampf, der die Kraft Spaniens für immer brechen sollte, hatte noch einige glänzende Siege aufzuweisen die den Minister in seinem Spielerglauben bestärkten. Hatten nicht die Pariser 1636 von den Höhen des Montmartre den Rauch der brennenden Dörfer der Picardie gesehn, der die Nähe des Kardinalinfanten und des Thomas von Savoyen an-

kündigte? War nicht 1638 das Heer Condés, als es den spanischen Boden zu betreten gewagt, von dem belagerten Fuenterrabia in wilder Flucht zu den Schiffen geeilt? Siegesfeste wie die jetzt in dem großen Theater von Buen Retiro gefeierten waren in Spanien noch nicht gesehn worden. Um einen melancholischen König zu zerstreuen wurden oft in einem Abend Hunderttausende verschleudert, während die Soldaten in den blutgetränkten Feldern Flanderns und der Lombardei hungerten, und Generale ihre Feldzugspläne aufgeben mußten, weil Madrid keinen Succurs schicken wollte. Berauscht durch dies prachtvolle Gaukelspiel meinte man in Madrid, die Zeiten Carls V seien wieder da, und noch größere. Das Jahr 1638 nannte man das glücklichste Philipps IV und an seinem Schluß wurde ein Stück, Las victorias del año 1638 aufgeführt. Sogar ein unerwartetes Familienglück war dazugekommen. Am 30. September konnte der Statthalter Ferdinand aus dem Lager in Flandern dem Bruder gratulieren zu dem neuen Neffen Louis in Paris, „der dort, nach so vielen Jahren, wie ein Wunder erschienen sei" (Bd. II, 368). „Gott gebe", schrieb er, „daß dies Ereignis ein Anlaß werde zur Erlangung eines guten Friedens!" Das Schicksal schien freilich im Begriff andere Lose zu mischen. Kaum ein Jahr war vergangen, als über dem Belsazarfest plötzlich jene Flammenschrift aufleuchtete die im Abfall Portugals, in der Empörung Kataloniens den Sturz des mächtigen Conde Duque und den Zerfall des Reichs Philipps II ankündigte[1]).

[1]) Noch im Sommer schilderte ein Gedicht, wie Philipp der Große, der hispanische Löwe, ohne seine Höhle zu verlassen, durch sein bloßes Schnauben und Schütteln der Mähne Europa erbeben und um Gnade flehen läßt:

Desde su cueba española
el Leon con su melena,
marchita flores de lis (Frankreich),
mata moscas con la cola (Urban VIII)
y con una hebra sola
de las muchas de su clin
ata á Saboya en Turin,
y sin hacer otra arma
miserere canta Parma
y Olanda llora su fin.

DIE ÜBERGABE VON BREDA
(El Cuadro de las Lanzas)

(3.07 zu 3.67 m)
Abbildung 18 und 19

Die Übergabe von Breda steht unter seinen wenigen großen Kompositionen zweifellos obenan durch den Gegenstand. Wenn andere durch malerische Feinheiten den Kenner vielleicht noch mehr fesseln, so tritt uns hier auch der Mensch näher.

Die Belagerung von Breda galt für das größte strategische Ereignis der Zeit, ein Kapitel aus der Geschichte der Belagerungskunst, das der Belagerung von Ostende, der bis dahin bedeutendsten Leistung desselben Feldherrn gleichgestellt wurde. Für die wiedereröffnete kriegerische Politik gegen die Generalstaaten war sie ein vielversprechender Introitus.

Breda, in Nordbrabant nahe der Grenze Hollands gelegen, „das rechte Auge Hollands“[1]), war 1567 von Alba besetzt, zehn Jahre später vom Grafen von Holach wiedergenommen, an Hautepenne wiederverloren worden und 1590 durch List in die Hände der Oranier gefallen. Es galt den Spaniern als „Bollwerk (antemurale) Flanderns“; nun war es ihnen ein Pfahl im Fleisch: das „Asyl der Verschwörer“, das Ausfallstor gegen Brabant, eine Bedrohung Antwerpens. Es war der Familiensitz der Oranier, die hier ein schönes befestigtes Schloß mit wohlgepflegtem Park besaßen, Moritz nannte es seine Tempe. In der Kirche war ein prächtiges Denkmal Engelberts II, Generals Karls V, der der Stadt zwölf Kanonen geschenkt hatte; hier empfing Wilhelm von Oranien den Prinzen Philipp bei dessen Besuch in Flandern (1552). Von Natur stark war es in den letzten Jahren zu einer Musterfestung gemacht worden, Moritz verwies darauf in allen einschlägigen Fragen; hier bestand eine Kriegsakademie, besucht von Franzosen, Deutschen und Engländern; die Besatzung enthielt die Elite der alten Soldaten.

[1]) Andrés de Almansa y Mendoza, Cartas. Madrid 1886. 282.

Im Jahre 1624 stand auf spanischer Seite fest, daß etwas unternommen werden müsse. Die Pause des deutschen Kriegs erlaubte den Zuzug kaiserlich-liguistischer Truppen. Der Plan diesen für uneinnehmbar geltenden Platz anzugreifen, fand im Kriegsrat fast allgemeinen Widerspruch. Die kampflustigen Kapitäne erschraken bei der Aussicht, einen Winter hindurch, vielleicht jahrelang, hier still zu liegen. Aber von Madrid soll das lakonische Billett gekommen sein: Marques — sumais Bredá — Yo el Rey[1]). Spinola simulierte ein Unternehmen gegen Grave und überraschte seine Offiziere mit dem Befehl vor Breda zu rücken. Der Kalkul war hier alles. „Mit dem Ingenieur und Ritter von S. Jago, Giovanni de' Medici, schreibt Khevenhiller[2]), hat er sich oftmals viele Stunden eingesperrt, und ihre Rechnung, was die Belagerung koste, was für Zeit draufgehe, was für Kriegsbereitschaft vonnöten sein würde, gemacht, und alle Akzidentien so einfallen möchten ausgesonnen, und hernach bekannt daß sie in allem zugetroffen."

Eine Zeitlang wurde über das Unternehmen gespottet. Spinola hatte gleichzeitig mit der Armee Moritzens zu tun und sich vor den Belagerten zu wahren, die keinen Schuß vergeblich abgaben. Eine Kugel schlug in sein Zelt, eine andere riß seinem Pferd die Zaunstange weg. Die Schwierigkeiten der Verproviantierung waren groß. Es wurde ein Doppelwall aufgeführt mit 70 Schanzen und Basteien, der Marsch innerhalb betrug fünf Stunden. Um den kleinen Krieg abzuschneiden, wurde ein Teil der Umgegend unter Wasser gesetzt. Seine Arbeitskraft schien übermenschlich. Er selbst wollte später (in der Tafel der Kirche zu Breda) nur seiner Wachsamkeit (vigilantia) das Gelingen danken. Er verdoppelte sich wie Cäsar, er fastete tagelang, schlief im Soldatenzelt, behielt stets seinen heitren Gleichmut. Moritz starb vor dem Ende der Belagerung, seine letzte bekümmerte Frage war nach Breda. Sein Nachfolger Heinrich Friedrich unternahm einen Versuch zum

[1]) Nach andern: Marques de Espinola tomad á Breda.
[2]) Annales Ferdin. X. 607.

Entsatz im Mai, als die Lebensmittel zu Ende gingen; er mußte sich nach blutigem Kampf zurückziehen.

Die Augen der Welt waren auf diesen Punkt gerichtet; denn es war als wäre nicht eine Stadt, sondern ein Reich der Kampfpreis; außer Niederländern und Spaniern kämpften Italiener Deutsche Franzosen. Die zwei größten Feldherrn der Zeit haben hier miteinander gerungen, beider Namen stand auf dem Spiel[1]). So sagte der Prinz Wladislaus von Polen, der zum Besuch im Lager erschienen war[2]). Später traf auch Herzog Wolfgang von Pfalz-Neuburg ein, der von Madrid kam. So trat hier wieder der Charakter hervor, den dieser endlose Krieg angenommen, von dem der Erzherzog Albrecht gesagt hatte, es sei kein Krieg mehr dessen Zweck Sieg, sondern eine Kriegsakademie[3]).

Die Bedingungen der Übergabe waren die ehrenvollsten die je Belagerten zugestanden worden, sehr gegen das Gefühl des Heers; und Spinola war durch einen aufgefangenen Brief von der äußersten Not der Besatzung unterrichtet. Aber er glaubte, ihr Heldenmut fordere diese Anerkennung; die Erwägung der Wechsel des Kriegsglücks, die Erinnerung an die frühere Mäßigung des Oraniers gab den Ausschlag. Der greise Gouverneur Justin von Nassau, ein natürlicher Bruder Moritzens, mit allen Offizieren und Soldaten „sollen, wie tapfern Kriegsleuten gebührt, ausziehen mit ihrem vollen Gewehr und in guter Ordnung; das Fußvolk mit fliegenden Fahnen und Trommelschlag, Kugel im Munde, mit brennenden Lunten; die Reiterei mit fliegenden Kornetten, Trompetenschall, gewaffnet und beritten, wie im Feldzug". Auch wurden vier Kanonen und zwei Mörser bewilligt; alles Mobiliar der Oranier; Amnestie für die Bürger usw.

[1]) Dixisse glorians apud suos fertur [Mauritius], quod olim de Caesare ad Dyrrhachium Pompeius: Non recusare se, quin nullius usus Imperator existimaretur, si sine dedecore exercitus Spinolae discessisset. H. Hugo, Obsidio Bredana. Antv. 1629. 59.

[2]) Aleam iactam esse a duobus maximis belli ducibus ... actumque de alterutrius existimatione. A. a. O. 36.

[3]) La guerra di Fiandra non chiamarsi guerra, ma Accademia per ammaestrare, non per vincere: Siri, Memorie III.

Diese Kapitulation wurde am 2. Juni 1625 unterzeichnet, Auszug und Übergabe der Schlüssel fand am 5. statt. Die Besatzung, der Gouverneur zu Pferde, verließ die Stadt durch das Tor von Herzogenbusch; den Marsch eröffnete und schloß die Reiterei, die aber fast alle Pferde verloren hatte. Sonst befanden sich die Leute in gutem Stand, ja sie machten eine bessere Figur als die Belagerer[1]). Der Zug ging nach dem Quartier des Barons von Balançon, dessen Befestigungslinie man für den Zweck durchbrochen hatte. Hier erwartete Spinola den Kommandanten, umgeben von Fürsten, Edelleuten und Offizieren zu Pferd. Die Zeremonie erfolgte wie sie auf unserem Bilde dargestellt ist. —

Einem solchen Ereignisse mußte ein langnachhallendes Echo folgen. Gleich nach der Übergabe war man bedacht, die schnellem Untergang verfallenden Schöpfungen der Angriffs- und Verteidigungstechnik, belebt mit lebendigen Szenen, durch die zeichnenden Künste der Nachwelt zu erhalten. Die Statthalterei berief noch in diesem Jahre Jacques Callot von Lothringen nach Brüssel, der dann nach sorgfältiger Information sein größtes Kriegsstück radierte, dem eine topographisch genaue, unter Anleitung dortiger Ingenieure gefertigte Ansicht der Festung zugrunde gelegt ist[2]).

Als die Nachricht am Morgen des 15. Juni in Madrid eintraf, war (nach Alvise Corner) ein Jubel, wie nicht seit dem Tage von Lepanto. Im Palast schickte man sich grade an zum Gang in die Kapelle; der König ersuchte den Nuntius das Te Deum zu singen, das dann auch in allen Kirchen Madrids angestimmt wurde. Spinola erhielt die große Commende von Castilien des S. Jagoordens. Die Spanier schrieben den Erfolg ihrer „unbesieglichen Macht" zu, und Olivares rief, „unser Erfolg ist gegen die Kräfte der ganzen Welt errungen", mit einem Seitenblick auf den venezianischen Gesandten. Diese

[1]) Egregia sane manus, seu corpora spectares, seu arma; maiorque quam in nostris splendor. Hugo 119

[2]) Die Skizzen in der großen Sammlung von Zeichnungen in der Albertina sind Kopien und werden jetzt Stephan della Bella zugeschrieben. M. Thausing, Wiener Kunstbriefe.

Auffassung vergegenwärtigt Calderons Schauspiel. Die spanischen Hauptleute und Mannschaften, ihre wilde Kampflust, Verachtung andrer Nationen und ihren Ketzerhaß, den allen Plagen standhaltenden Humor, konnte nur ein Poet zeichnen der diese Feldzüge einst mitgemacht hatte. Gute Informationen sind darin verarbeitet, nur die Feldherrn verfallen zu oft in den Schwulst der Don Espadachin. Zu Spinolas Seite steht hier Don Gonzalo de Cordoba, der Urenkel des gran capitan, die Namen Bazan, Pimentel werden gebührend verherrlicht; es fehlt nicht an Ausfällen auf die Italiener und Vläminger (flinflones). In Wirklichkeit war die Einnahme von Breda ja das Werk italienischer Strategik und Ingenieurkunst, und zum Teil selbst italienischer Bravour. Denn im Würfelspiel des Kriegs war auch die einzige große blutige Episode, die Zurückweisung der letzten ernstlichen Bedrohung dieses Meisterwerks der Belagerungskunst durch Friedrich Heinrich, den Italienern unter Carlo Romá zugefallen. In Spanien vergaß man, wenn man von der militärischen Befähigung der Italiener abschätzig redete, wie viel von eigenen Erfolgen auf Rechnung der Neapolitaner und Lombarden kam. Diese Nation, sagt Vendramin (Relation von 1595), hat für sich allein nie Glück gehabt, nur mit andern hat sie sich gut bewährt. —

Bereits im Anfang der dreißiger Jahre befanden sich zwei sehr große, ebenfalls topographisch - fachmäßige Darstellungen, im Palast. In der einen, im „Sommer-Geschäftszimmer des Königs" aufgestellt, sah man den Marques von Leganés einen Zettel mit der Beschreibung in der Hand; die andere zeigte im Vordergrund den Besuch der Statthalterin Infantin Isabella nach der Übergabe (Prado 1747). Dies hatte als Gegenstück die Belagerung von Ostende. Auch eine kleinere Darstellung wird aufgeführt[1]). Noch jetzt besitzt das Museum des Prado zwei Bilder derselben Klasse (1743 und 1748),

[1]) Im Inventar von 1636: Sitio de Breda, á la mano derecha tiene el rótulo con la descripcion del sitio el Marques de Leganés. 8' breit. In der „pieza en que S. M. negocia en el cuarto bajo de verano". Das zweite mit Isabella in der Kutsche war 9' breit. In der „pieza del cuarto bajo antes de la del despacho". Das kleine Bild kam später in das Lustschloß Zarzuela.

die zu einer Suite von niederländischen Belagerungsstücken des Malers Pieter Snayers gehören; das eine ist eine militärperspektivische Ansicht Bredas mit Umgegend; das andere gilt für das Bild des Inventars von 1636: die Köpfe der historischen Personen sind von kundiger Hand retuschiert.

Nach den Berichten der Augenzeugen waren beide Feldherren abgestiegen. Spinola erwartete den Kommandanten umgeben von einem „Kranz" von Fürsten und adligen Offizieren[1]): und dieser erschien mit seiner Familie, Verwandten und vornehmen Zöglingen der Kriegsakademie, die bei der Belagerung mit eingeschlossen worden waren. Spinola begrüßte und umarmte den Kommandanten mit freundlichem Blick (humaniter salutans) und mit noch freundlicheren Worten, die Tapferkeit und Standhaftigkeit der Verteidigung rühmend.

Auf jener Seefahrt von Barcelona nach Genua im Jahre 1629 war Velazquez dem Spinola nahegetreten: die gleich nachher erfolgte tragische Katastrophe, die Belagerung von Casale, muß ihm noch näher gegangen sein, als anderen Zeitgenossen, die uns nicht ohne Bewegung schildern, wie Spinola schmählich preisgegeben, in seiner Feldherrnehre gekränkt, mit umdüstertem Geiste unterging. Dieser Stimmung gibt Quevedos Sonett Ausdruck:

> En Flandes dijo tu valor tu ausencia,
> En Italia tu muerte; y nos dejaste, Spinola,
> Dolor sin resistencia.

Auch der Maler wollte ihm, an seinem bescheidenen Teil, ein Denkmal setzen, indem er die Gestalt des edlen Mannes, eines der humansten Führer seiner Zeit, so wie nur er es konnte, der Nachwelt überlieferte. Vielleicht hatte er auf dem Schiffe eine Skizze des Generals genommen.

Es ist nicht mehr der etwas spitze, feine Kopf aus den Jahren von Ostende, auch nicht das Bild ruhiger Vollkraft dieses Schlachtendenkers, wie in dem Gemälde von Mierevelt; es ist der Kopf mit grauen Haaren und hoher Stirn, wie

[1]) Insigni nobilitatis corona stipatus. H. Hugo 120.

ihn die schönen Bildnisse des Rubens und besonders des van Dyck uns vorführen[1]). Er hatte in Madrid wiederholt Fieberanfälle, von denen er sich nur langsam erholte. Aber Velazquez konnte den Zügen jenes Leben einhauchen, das dem Maler nur im vertrauten Verkehr sich aufschließt.

Die im Wesen des Meisters begründete Maxime der Einheit, Einfachheit bestimmt auch diese Komposition. Nur der Moment der Übergabe der Schlüssel und was damit zusammenhängt; alles andere in strengem Bezug darauf. Die Ansicht der Festung fehlt; ihr Punkt liegt am linken Ende der Leinwand. Dagegen erscheinen beide Feldherrn mit dichtgedrängtem Gefolge, hinter dem jenseits des Rahmens die Heere folgen. Denn die Raumfüllung gibt den Eindruck der Menge, aber auch der Bedeutung des Vorgangs. Der Gouverneur ist an der Spitze der Infanterie im Quartier bei Tetteringen eingetroffen, wo ihn Spinola erwartet. Eben sind beide abgestiegen; es öffnet sich der Kreis. „Alle treten zurück", und entblößen schweigend das Haupt. Die Handbewegung des hellbeleuchteten Vlämingers, dem ein Kamerad etwas zuraunen will, scheint Stille zu gebieten. Justin geht auf Spinola zu, aber dieser kommt ihm entgegen; indem der Gouverneur ihn anredet und den Schlüssel hinhält, beugt jener sich vor und legt ihm die Hand auf die Schulter. — In Blick und Gestus liegt eine Verschmelzung vornehmer Eleganz, natürlicher Gutmütigkeit und italienischer Feinheit. Der siegreiche Feldherr fühlt mit dem tapfern Manne, er will diesem schweren Schritt das Bittere nehmen[2]). Auch wer die Relation nicht kännte,

[1]) Das Bildnis Mierevelts ist von Jan Muller 1615 gestochen worden; eine Wiederholung, dem Geldorp Gortzius zugeschrieben, ist in der Galerie zu Darmstadt (Nr. 277). Das Bildnis von Rubens, intelligent und geistreich, ist im Palast Marcello Durazzo zu Genua, eine Wiederholung in der Galerie zu Braunschweig, eine Kopie in der Nostitzgalerie zu Prag; gestochen von Peter de Jode. Van Dyck hat ihn mehrmals gemalt, das Exemplar aus dem Palast Balbi zu Genua und mehrere andere sind jetzt in England (van Dyck-Ausstellung 1887); der Stich in der Ikonographie ist von Lucas Vorsterman.

[2]) La tête du marquais de Spinola a un caractère de bienveillance et d'urbanité qui ferait presque souhaiter de perdre une ville pour lui en rendre les clefs. P. L. Imbert, L'Espagne. Paris 1875. 212.

würde aus dem Bild alles so herauslesen, wie es geschrieben steht. Die Worte sind nicht überliefert, doch können Calderons Versen richtige Mitteilungen zugrunde liegen. Danach hätte Justin von Nassau von dem Schmerz dieses Moments gesprochen; nicht verhehlt, daß er in solchem Ausgang nur das Werk des im Krieg waltenden Schicksals sehe, welches auch die stolzesten Reiche niederwerfen kann. Und Spinola rühmte seine Tapferkeit: die Tapferkeit des Besiegten ist des Siegers Ehre[1]). Der Kommandant sieht dem General aufmerksam, wie überrascht ins Auge. Von ihm hat dem Maler schwerlich ein Porträt vorgelegen; er war ein Greis: insigni canitie venerabilis sagt Hugo.

Die Wahl einer rein menschlichen Regung zum hervorstechendsten Motiv ist ein Zug, auf den nicht jeder gekommen wäre. So hat der griechische Maler der Alexanderschlacht (die nicht bloß in den Lanzen und Pferden an dieses Werk erinnert) den unterliegenden Darius erhoben, der die eigne Not über dem sich für ihn opfernden Vasallen vergißt.

Die Namen derer, die in der nächsten Nähe des Feldherrn standen, werden uns genannt. Es waren der Prinz Wolfgang von Pfalz-Neuburg, D. Gonzalo de Cordoba, der Graf von Salazar, Graf Heinrich van den Bergh (Vérgas) und zwei sächsische Prinzen. Dann folgten dreißig Oberste. Der Maler konnte sich indes hier Freiheiten gestatten und Rücksichten nehmen. Der Alte hinter Spinola, beide Hände auf einen Stock gestützt, ist vielleicht der Chef des Quartiers, wo der Akt stattfand, Albert Arenbergh, Baron von Balançon, Kommandeur der vlämischen Reiterei, dem bei der Belagerung ein Bein abgeschossen wurde, — eine Lieblingsfigur Calderons.

[1]) Justino.
No hay temer que me fuerce
á entregarla, pues tuviera
por menos dolor la muerte.
Aquesto es lo ha sido trato,
suio fortuna, que suelve
en polvo las monarquias
mas altivas y excelentes.
Esp.
Justino, yo las re ilo,
y conozco que valiento
sois, que el valor del vencido
hace famoso al que vence.

Mr. Solvay läßt ihn sich ausdrücken nach seinem Geschmack: Mon brave, vous vous êtes bien battu; consolez-vous, cela ira mieux une autre fois.

Der zweite in Rüstung kann nach den Zügen Wolfgang sein, der freilich bei van Dyck noch keine so kahle Stirne hat. Der alte längliche Kopf dahinter erinnert an van Dycks Bildnis des D. Carlos Coloma, Chef der Infanterie (S. 362), der dort seit 1588 von der Pike auf gedient hatte. In dem jungen Mann rechts am Rand hat man ein Selbstbildnis gefunden; durch den Hut auf dem Kopf ist er von dem engeren Kreis ausgeschlossen.

Der Gouverneur konnte mit keiner so glänzenden Korona auftreten; ihn begleitete einer der Geiseln, Carl Philipp Le Comte, seine Gemahlin, Söhne und Neffen, und ein Sohn des Prinzen Emanuel von Portugal, eines Sprößlings der Tochter Wilhelms von Oranien Emilia und des Bastards Antonio. Infolge der Diagonalstellung der Achse kam diese Gruppe in eine vom Betrachter abgewandte Stellung und in Schatten. Diese ungünstige Position war übrigens dem Maler gelegen, der hier als Modelle fast nur Troupiers hatte.

Dieser niederländischen Schar sieht man die zwölfmonatliche Belagerung wenig an; die feindlichen Offiziere zollten ihnen laut ihre Bewunderung.

Ein gewöhnlicher Maler hätte die Augen der Umstehenden auf die beiden Feldherrn konvergieren lassen, die Phraseologie der Gebärdenrhetorik hinzugefügt. Hier sieht man auf spanischer Seite außer dem neugierig den Kopf umdrehenden Reitknecht nur den alten Oberst mit dem Stock den Gouverneur fixieren. Er muß sich die Leute einmal ansehn, die ihm sein Bein abgeschossen haben. Alle andern sehen nach verschiedenen Richtungen auseinander. Passavant nennt das eine „zerstreute Komposition". Aber wo das Ohr so stark in Anspruch genommen ist, vermeidet man die Ablenkung der Aufmerksamkeit durch das Auge.

Die Spanier mit ihrem angeborenen und angenommenen Phlegma verraten fast mit keiner Miene und Bewegung irgendwelche Regungen; lebhafter ist die Mimik der Holländer.

Pferde, Kostüme, Waffen sind natürlich mit dem Blick des Sachkundigen, unübertrefflich in Farbe und Textur wiedergegeben. Sie allein können das Auge lange beschäftigen.

Die aufgebauschte Fasson der niederländischen Tracht hätte Franz Hals nicht besser getroffen. Vielsagend sind z. B. die Stiefel, beziehungsweise Füße Spinolas und des Kommandanten. Solche Kostüme muß der Historienmaler dem Velazquez neiden, und den unersetzlichen Vorteil, die Menschen darin sich bewegen zu sehen. Heute hat man nur die Wahl zwischen einer nach wenigen Jahren lächerlichen Modetracht und archäologischen Puppen.

Hinter den spanischen Gruppen bemerkt man eine lanceria, nebst Fähnrich (alférez) und Flötenspieler. Der defilierenden Truppe zugewandt, kehren sie der Szene den Rücken; nur zwei sehen sich um. Etwas sonderbar nehmen sich die 29 Lanzen von Eschenholz aus (nach denen das Bild benannt wird), die bis auf vier mathematisch lotrecht, mehr als ein Drittel von Landschaft und Himmel durchschneiden. Man hat sie geschmacklos gefunden. Aber bei ihrem Anblick schlug des Spaniers Herz. Ihr starrer Parallelismus war das Symbol der Mannszucht, welche die spanische Infanterie so lange zum Schrecken Europas gemacht hatte. Kaum ein Jahrzehnt war ins Land gegangen nach der Ausstellung des ersten Gemäldes von Leonardo, als dieses eiserne „Ährenfeld“ [1]) in der Schlacht bei Rocroy (1643) von Condé niedergemäht wurde, — um sich nicht wieder aufzurichten.

Ungeachtet der Anfüllung des Vordergrunds hat sich der Maler eine weit auseinandergehende Fernsicht zu verschaffen gewußt. Der Hintergrund gehört zu den nicht am wenigsten zu lobenden Schönheiten des Gemäldes. In den Zwischenräumen beider Massen erblickt man die im hellen Licht des Junimorgens vorbeimarschierende Besatzung. Hinter ihnen ragen wieder die Lanzen der spalierbildenden Spanier. Den Mittelgrund schließt ab eine Schanze der innern Enceinte. Die links davon aufqualmende Rauchwolke entsteigt einem großen

[1]) Calderon vergleicht diese gallarda infanteria einem Ährenfeld:

y al mirarlos, parecia,
que espigas de acero daba,
y que al compas que marchaba
el céfiro las movia.

Brande, vor dem Gestalten, Fahnen, sich bewegen; andere Dampfsäulen, die auch die Quartiere bezeichnen, rühren von Freudenfeuern und Salven her.

Die etwas verschwimmenden Einzelheiten der Ferne sind richtig disponiert, wie in der großen Leinwand von Snayers. Der Punkt in der Mitte ist die Station des Paul Baglioni. Die Wasserfläche zur Linken mit dem durchschneidenden Damm (dem „schwarzen Damm") ist ein Teil der künstlichen Überschwemmung, durch die Spinola sich vor der umschwärmenden Entsatzarmee Ruhe verschaffen wollte. In der Ebene dahinter sieht man die Silberschlange der Merka, die in der Stadt das Flüßchen Aa aufnimmt. Die mehr als zehn Meilen entfernte See ist natürlich nicht sichtbar.

Alles ist wie im Aufatmen, die Natur selbst scheint, im Wehen der Morgenlüfte, ein neues Leben des Friedens zu verheißen. —

„Das Werk, sagte Mengs, enthält alle die Vollkommenheit deren der Stoff fähig war, und alles ist mit der höchsten Meisterschaft ausgedrückt"[1]). Der Eindruck großer Massen ist mit wenigen Figuren, der einer unermeßlichen Ausdehnung auf beengter Fläche gewonnen. Der geniale Kolorist hat hierzu soviel beigetragen wie der Zeichner. Die Komposition vereinigt Durchsichtigkeit der Erzählung mit allen Eigenschaften malerischer Gruppierung: Gleichgewicht der diagonal geteilten Massen, Konzentration des Interesses in der Hauptperson und abgestufte Unterordnung der übrigen. Man hat bemerkt, daß er nur mit Lokalfarben gearbeitet hat, zugleich satt, saftig, und zart, durchsichtig; es lassen sich wenige Gesichter desselben Teints finden[2]).

Das Farbensystem ist das der Reiterbilder. Himmel und Ferne mit ihren breiten, kühlen, grün-blauen Flächen, durchzogen vom weißen Schimmer des Wassers und Pulverdampfs,

[1]) Mengs fand den einzigen Fehler in den Lanzen: no hay cosa, exceptuando las hastas de las lanzas, que no este expresado con el mayor magisterio. Carta à D. A. Ponz, Viage VI, 201. Bossuet nennt diese carrés espagnols — carrés vivants, semblables à des tours, mais à des tours qui sauraient réparer leurs brèches.
[2]) José Musso y Valiente im Text der Coleccion litográfica.

geben den Grund für die warmen, farbig satten Figuren des Vordergrunds, mit ihren rotbraunen Schatten, bis zu dem mächtigen Schecken in der Ecke rechts. Auch hier ist für lichte Punkte gesorgt, in dem Prinzen mit dem weißen sonnenbeleuchteten Wams (man wird an Rembrandts „Nachtwache" erinnert), im Glanz der Rüstungen und im Schimmer goldgestickter Seide; im weißen Mantel der abschließenden Figur rechts, der weiß und hellblau karierten Fahne. Die stärkste Lichtöffnung hat er in Mitte und Mittelgrund verlegt, wo die Truppen vorbeidefilieren; diese Stelle gibt ihm zugleich den hellen Grund für die zwei Protagonisten. Das Licht kommt von links, also Südosten (denn die Übergabe fand um zehn Uhr morgens statt) und fällt den Spaniern ins Gesicht. Der hellste Punkt ist die Stirn Spinolas. Alles von Luft umflossen, schwebend im Luftmeer.

Es ist eine militärische Zeremonie, aber eine Zeremonie, in der eine lange Epopöe von Kämpfen, wo zwei gewaltige Gegner unter Aufbietung aller Kräfte der Elemente und menschlichen Verstands und Willens miteinander rangen, zusammengefaßt und besiegelt wird. Alles was diese starken, klugen und kühnen Männer gearbeitet haben — mit jener Feste als Kampfpreis — dessen Pathos drängt sich in diesen Moment, ein militärisches Sakrament gleichsam.

Aber die Wellenkreise der Gedanken, die es anregt, sie schwingen noch weiter, von der Vergangenheit nach der Zukunft. Diese Gestalten beleuchten das ganze Bild jenes Weltkampfs zweier Völker und Religionen. Hier wurde von der Hand des spanischen Hofmalers ein spanischer Erfolg gefeiert, errungen durch Zusammenwirken von vier Nationen, unter der Führung eines Genueser Feldherrn. Dieser spanische Generalissimus macht der Bravour eines holländischen Kommandanten sein Kompliment, eines Ketzer- und Rebellenchefs. Der Enkel jenes Philipp, der die Hand des Meuchelmörders gegen den großen Wilhelm aufrief, er hat seinem Maler dieses Bild aufgegeben, wo ein Nachfolger Albas einen Oranier begrüßt und rühmt. Hat der Schöpfer des Bildes damals schon jene Stimmung ausdrücken wollen, die bald die Oberhand

bekam, als man sich mit dem Gedanken vertraut machte, die vereinigten Provinzen als souveränen Staat anzuerkennen und ihre Gesandten in der Königsburg Philipps II zu empfangen?

Jemand hat behauptet, auch als er das Museum in Madrid gesehen hatte, „daß es Velazquez für alle ins Gebiet der höheren geistigen Sphäre der Kunst fallende Aufgaben durchaus an den erforderlichen Eigenschaften gefehlt habe"[1]).

Aber was heißt „höhere geistige Sphäre der Kunst?" Ist es Gedanken- und Programmalerei? wie die im Plafond des goldschimmernden sechzehnsäuligen Saals im Palast Serra zu Genua, wo Ambrosius Spinola, ein Elias, zwischen allegorischen Damen gen Himmel fährt? Hätte die Minerva mit dem Hahne, Herkules mit dem Grabscheit[2]) und der Flußgott Merka dabei sein müssen?

Oder ist es der Ausdruck seelischer Vorgänge und der Verstand der Anordnung, auf die man sonst die Größe Raphaels gründete? In diesem Punkte kann sich die Übergabe von Breda wohl neben dem Zimmer des Heliodor sehn lassen. Es hat aber Kritiker gegeben, denen es schon ärgerlich gewesen wäre, daß Velazquez nichts weiter als den 5. Juni 1625 malte.

Wenige Historienbilder enthalten so wenig Geistloses (d. h. Phrase und Schablone); an wenige ist soviel Geist (künstlerisch und menschlich) gewandt worden; wenige geben so viel zu denken, und noch wenigere lassen wie dieses einen Künstler von wahrem Geistesadel erkennen. —

Von ganz andrer Seite wird das Gemälde der Lanzen neuerdings bekrittelt. Während es Émile Michels wohlerwogenes Urteil ein als rein historisches Gemälde nie wieder erreichtes Vorbild nannte[3]), scheint die kunstvoll und sachgemäß durchdachte Komposition und die hier geforderte feierliche Würde modernste Doktrinäre zu verstimmen, deren mit der Brille

[1]) Waagen in Zahns Jahrbüchern.

[2]) In dem nach Rubens' Zeichnung gestochenen Titelkupfer der Obsidio Bredana.

[3]) N'a-t-il pas donné du tableau purement historique un modèle qui depuis lors n'a jamais été egalé. Revue des Deux Mondes 1. Sept. 1894. 151.

der Sekte bewaffnetes Auge darin „dekorative Flachheit" entdeckte! —

Es gibt mehrere, freilich bezweifelte Skizzen für Einzelfiguren[1]). In der Sammlung der Biblioteca nacional (Mittlere Bände III, 22) ist eine Kohlenskizze auf weiß Papier, wo die Umrisse mehr unbestimmt versucht als in festen Linien entworfen sind. Die Hauptfigur ist der Reitknecht hinter dem Pferd Spinolas, dessen Figur hier unverdeckt gezeichnet ist, den rechten Arm in die Seite gestemmt. Daneben rechts, nur halb so groß, der horchende Jüngling, der hier zwei Finger erhebt. Auf der Rückseite desselben Blatts, viel kleiner, in ganz stumpfer schwacher Kontur, Spinola. Außerdem in dem kleinen Band I, 14 eine Umrißzeichnung des die Büchse schulternden Soldaten. Die Zeichnung im Louvre aus Mariettes Sammlung hat dagegen feste Umrisse. Es könnte der erste Gedanke sein. Hier sieht man das Pferd und die Hauptgruppe nebst den spanischen Herrn, ohne die holländische Hälfte. Die sogenannte Farbenskizze, bekannt aus dem geistreichen Artikel Théophile Gautiers, ist nur eine von den oft vorkommenden Kopien, — was man übrigens schon nach der Beschreibung ahnt. Denen die durch Entdeckungen dieser Art glücklich gemacht werden, will ich ein Gemälde nennen, in dem man die erste Anregung für das Schema der Komposition finden könnte. Bei dem Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand in Antwerpen (im Mai 1635) hatte Rubens die Dekorationen entworfen; an der Arkade bei der Kirche S. Georges war u. a. zu sehen die so oft gemalte Begegnung des Infanten Statthalters mit seinem Schwager, dem Könige von Ungarn, am Vorabend der Schlacht bei Nördlingen (2. September 1634). Jedem Besucher der Pradogalerie wird unser Gemälde einfallen beim Anblick dieser von van Tulden ausgeführten und auch radierten Skizze in Wien. Dieselbe Diagonale, die beiden vorgebeugten Figuren, die Gruppen der Offiziere aus denen sie hervortreten, das Pferd mit dem Reitknecht rechts

[1]) *Abgebildet und besprochen bei A. L. Mayer, 150 Handzeichnungen spanischer Meister. Leipzig.*

als Zurückschieber. Der Infant wird dafür gesorgt haben, Skizzen dieser Rubensschen Entwürfe nach Madrid zu schaffen.

Die Übergabe von Breda wird zum erstenmal aufgeführt in dem nach dem Tode Carls II (1701) aufgestellten Inventar von Buen Retiro (hier wohl von Anfang an) und auf 500 Dublonen taxiert[1]). Sie hing in vergoldetem Rahmen zwischen dem Gemälde desselben Gegenstands von Leonardo und dem Entsatz Genuas von Pereda. Von 1772 an erscheint sie im neuen Palast, in der Antecamara der Infantin, Spinola heißt Leganés![2]) Im Inventar Carls III von 1789 (Pieza de vestir) ist die Taxe 120000 Realen.

Die Meinung, daß es 1647 gemalt sei, ist reine Vermutung. Wahrscheinlich viel früher. Die Einnahme von Breda war schon am Ende der dreißiger Jahre durch aufregende Ereignisse glücklicher und unglücklicher Art in den Hintergrund gedrängt worden. Ein kecker Einfall Condés und die Belagerung einer Grenzfestung war glänzend zurückgewiesen worden; aber kurz darauf gingen Portugal und Katalonien verloren. Und Breda war nach zwölf Jahren (1637) von den Holländern wiedergenommen worden, unter wenig ehrenvollen Umständen für die Spanier[3]). Die berühmte Belagerung konnte jetzt nur peinliche Empfindungen wecken. Ihre wiederholte Vorführung würde besser zu dem kriegerisch-hoffnungsvollen Geist des vierten Jahrzehnts passen. Darauf führt auch die Malweise: es ist die der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre: der Reiterbilder[4]).

---

[1]) Otra [pintura] del mismo tamaño [4 varas de l., $3^1/_2$ de a.] y marco dorado del Marques de Espinola reziuiendo las llaves de una plaza original de Diego Velazquez.

[2]) Otro que representa al marques de Leganés en la entrada de una plaza, reciuiendo las llaves.

[3]) Breda se perdió á mi juicio mal, porque no ha resistido mas de 56 dias, siendo la plaza mas fuerte de Europa. So schreibt der Kardinalinfant dem Könige, am 18. September 1637.

[4]) *Das Bild ist vielleicht schon 1634 gemalt, sicher vor dem 28. April 1635 vollendet. Vergl. Tormo a. a. O.*

CALDERON UND BUEN RETIRO

Wir sahen wie menschlich es bei der Entstehung von Buen Retiro zuging; aber wie ganz anders sich die Schöpfung des Conde Duque im Geiste eines Spaniers von damals spiegelte, sollte das nicht mit zur Vollständigkeit des historischen Bildes gehören? Auch diesem Ereignisse des Hofes Philipps IV hat Calderon seinen Segen erteilt, und bei dieser poetischen Konsekration wie zu erwarten alle seine Register gezogen.

Für das mythologische Festspiel, Los tres mayores prodigios (Die drei größten Wunder), scheint man ihm den Stoff gegeben zu haben; vielleicht deshalb hatte er hier nicht seine glücklichste Stunde. Etwas Außerordentliches war geplant: das Stück erzählt in drei Akten die Wundertaten dreier Heroen: Jason, Theseus, Herkules, in den drei Erdteilen, auf einer in drei Szenen geteilten Bühne, vorgeführt von drei Schauspielertruppen; am Schluß vereinigten sie sich auf einer Bühne. Hier begnügte sich der Dichter indes mit der allgemeinen Anspielung auf die Verbreitung der Großtaten Spaniens in den Weltteilen. Nach der Aufführung in der Johannisnacht 1636 verlieh ihm der König das Ritterkreuz von Santiago, „unter allgemeinem Beifall der Residenz"[1]).

In viel engerm Anschluß an die Veranlassung des Festspiels hält sich der Dichter in Loa und Auto, betitelt: El nuevo Palacio del Retiro. Nie ist wohl in so wunderlicher Weise eine Schöpfung fürstlicher Prunksucht verherrlicht worden, nie im Schmelztiegel überspannter Phantasie Heiliges und Profanes barocker, verwegener gemischt worden.

[1]) Cosa que ha parecido mui bien á toda la corte, sagt der Chronist von Madrid, Pinelo, zu diesem Jahre. Die Komödie wird von dem Florentiner Serrano in seinem Brief vom 21. Juni beschrieben: Le Fatiche e Forze di Ercole, wo drei Kompagnien der besten Corrales der Hauptstadt, zusammen über vierzig recitanti mitwirkten. Cosimo Lotti habe den halbmondförmigen Schauplatz mit Prospekten, Gemälden, grünen Zweigen, Fackeln und Kerzen ausgeschmückt. Man ging erst am Morgen zu Bett. Vgl. Valentin Schmidt, Die Schauspiele Calderons, S. 302, wo die Komödie aber zwischen 1630 und 1634 verlegt wird. Die in der Loa aufgeführte Reiterstatue Philipps von Tacca wurde erst 1642 aufgestellt. Dies weist auf eine spätere Umarbeitung des Texts.

Die Loa wird eröffnet von den allegorischen Masken des tätigen und beschaulichen Lebens; sie suchen das himmlische Mannah; der königliche Palast und Buen Retiro beanspruchen es zu besitzen; zur Entscheidung erscheint die Weisheit (die himmlische Sabiduría) als Cicerone und übernimmt die Führung durch die Villa. Bei der Betrachtung ihrer Wunder zerrinnt die Wirklichkeit in apokalyptische Visionen. Das Blumenparterre erinnert an die Blume der Reinheit, man erblickt, wie unter den Gemälden der Immaculata, ihre Symbole, den „geschlossenen Garten", die Wurzel Jesse. Der Brunnen mit den beiden Marmorschalen versinnlicht die sakramentale Mischung von Wasser und Wein. Der „Garten der Königreiche" sind die Länder die für den Glauben Gut und Blut geopfert; die vier vergoldeten Barken der Ria die vier Kardinaltugenden, die acht Straßen die Seligpreisungen; die beiden Weiher der Teich von Hesbon. In der Statue des Kaisers von Leon Leoni, die bei der Ermita S. Pauls stand, erkennt man den Athleten im Kampf gegen Ketzerei, als „Prototyp des Schwertapostels"; endlich Taccas Bronzestatue des regierenden Königs, des Verteidigers unserer heiligen Mysterien, verwandelt sich in den Herrn der Vision des Propheten Habakuk, der auf Rossen den Weg des Heils fährt:

Aquel catòlico pecho,
que siempre firme, y seguro,
con un igual movimiento,
corrió, voló, y defendió
á los mas altos mysterios.

Einen unheimlichen Grad erreicht die Temperatur in dem Auto, hier leider mit fataler Einmischung des Fanatismus. Wie an Portalen mittelalterlicher Kathedralen die Statue der alten Religion des Gesetzes neben der Religion der Gnade, so tritt hier eine Figur des Judaismus auf, als Fremdling an der Pforte der Villa. Mit Staunen erblickt er, wo sonst wüstes Feld mit Ölbäumen (olivares) sich ausbreitete, fürstliche Palastbauten, umgeben von reizendem Blumenflor. Ein Mann (El Hombre) — es ist Olivares selbst — tritt dazu und antwortet auf jene Frage mit den Worten der Pilger von Emmaus

(Evangelium Luk. 24, 18): Bist du allein unter den Fremdlingen in Jerusalem? usw.

Der Jude wird nun belehrt, dieser Park sei die heilige Stadt, die Johannes auf Patmos sah, das triumphierende himmlische Jerusalem, die Figur der Kirche, der Sitz des Neuen Reichs, des dritten Reichs der Gnade nach denen der Natur und des Gesetzes, vom König an der Stelle jener früheren Wildnis des Alten Testaments, als Neues Testament errichtet. Dieser König ist die „Sonne der Gerechtigkeit", seine Braut die Königin des Gnadenreiches, dessen drei Tugenden ihre drei (bourbonischen) Lilien symbolisieren. Und so verwandelt sich schließlich das Hoffest in eine Art Weltgericht.

Der König hält nämlich zur Feier der Einweihung dieses Gnadenhauses einen Reichstag, wo alle seine Länder, alle Enden der Erde ihre Memoriale übergeben, damit er seines Amts walte, Gnade und Gerechtigkeit übe: Nord (Flandern), Ost (der Islam), West (die neue Welt), Süd (Afrika). Aber schon das erste Memorial entfacht seinen Zorn: bei dem Worte „Gewissensfreiheit" ruft er: Nicht öffnen, nicht lesen, die Ohren vor der Ketzerei verstopfen! „In Frieden regieren über Inseln ohne Glauben? Nimmermehr, das ist kein Regiment! — Die Gnadenerweisungen, zu denen er sich auf besondere Fürbitte bewegen läßt, bestehen in Sendung von Missionsmönchen (nach Indien), Kreuzzügen (gegen Mauren), Gründung christlicher Reiche (in Oran und Mamora). Nur eine Bittschrift wird in Atome zerrissen und in alle Winde verstreut: die des Juden um Handelsfreiheit. In groteskem Kontrast hierzu erscheint dann die Quadrille der Granden, des Admirals, Peñarandas, Torres, als Noa, Mose und David: und als Gipfel des Deliriums treten Philipp und Olivares auf, parejas reitend, als Gott (un Dios humano) und Mensch! Nicht ohne Humor erscheint, bei Vorführung der Ratskörper mit ihrem apostolischen Vorsitz, an der Spitze des Finanzrats der Apostel Philippus, weil bei der wunderbaren Speisung der Fünftausend die fünf Brote durch seine Hände gegangen waren.

DIE SPANISCHE JAGD

Zu derselben Zeit als Olivares dem Könige eine Villa nach seinem Kopfe schuf, hatte dieser nach eignem Geschmack ein Schlößchen sich ersonnen das von der Schöpfung des valido sehr verschieden war. Von bescheidener Größe, abgelegen im Gehölz, nur für vertraute Umgebung, sollte es mit guten neuen Bildern einiger wenigen, aber der ersten Maler, ebenfalls nach eignen Angaben angefüllt werden.

Im meilenweiten Wildpark des Pardo lag ein altehrwürdiges Jagdschloß, das Carl V umgebaut hatte. Der große Brand von 1608 hatte bloß seine Kunstschätze teilweise zerstört. Eine kleine Burg mit vier Ecktürmen; aber die mit Wintergrün bedeckten Mauern, der breite Graben voll Blumenbeete gaben ihm ein seiner Bestimmung entsprechendes Angesicht. Hier war einst die Bildnisgalerie der Zeitgenossen Philipps II. Im Innern sind nur einige Freskomalereien des Becerra und Genossen von der alten Gestalt vor 1608 noch übrig geblieben.

Eine halbe Meile östlich davon hatte der Kaiser einen Turm gebaut, zum Abstieg und Imbiß auf den Fahrten nach den Forsten von Balsain hoch in der Sierra. Diese Torre de la parada (Halteturm) umgab jetzt Philipp IV mit einem Doppelgeschoß, „gleich einem guardainfante um den Leib“[1]). Am 20. November 1636, in einem Brief aus Douai beglückwünscht der Kardinalinfant Ferdinand seinen Bruder zu der prächtigen Idee; obwohl er als erfahrener Jäger besorgt sei, daß der Bau mitten in den querencias (Wildgehegen) die Jagd verscheuchen könne.

Noch weiter, mitten im Walde hatte Ferdinand selbst ein Landhaus, die Zarzuela sich gebaut, von dem eine neue Art musikalischer Dramen den Namen erhielt.

Diese Schlösser standen im Herzen des uralten Jagdreviers

[1]) So sagt Graf Harrach im Tagebuch, 25. Juni 1677, wo er eine Fahrt dahin mit Graf Trautson beschreibt. „Es ist gar ein herziges Häusel.“

dieser Gegend. Schon im Jagdwerk Alphons' XI gilt Madrid als „sehr königliches Revier für Sauen im Winter"[1]). Hier wurden zu Philipps IV Zeit die drei großen jährlichen Hofjagden (las grandes monterías) gehalten. Sie dauerten acht Tage, der Jägertroß belief sich auf dreihundert Personen, die Kosten wurden auf 80000 Escudos berechnet. —

Von der alten spanischen Jagd, ihren Bräuchen und Ämtern, Festen und Abenteuern könnte jemand der Gelehrter und Waidmann wäre, ein merkwürdiges Buch schreiben. Die Szenen die Velazquez gemalt hat würden recht anschauliche Urkunden dazu geben.

Die hohe Jagd (la caza de monte), erklärt der Herzog im Don Quixote (II, 34), ist die notwendigste körperliche Übung für Könige und Fürsten; denn sie ist das Abbild des Kriegs. „Wie das Waffenhandwerk die Hauptsäule ist, sagt Martinez de Espinar, so die Monarchie trägt, schirmt und mehrt, so ist die Jagd im Frieden die nützlichste Übung, die vollendete Schule und das lebendige Abbild des Kriegs und seiner Härte. Sie macht die Sinne wachsam, die Muskeln elastisch, die Gliedmaßen straff, sie feuert die Lebensgeister an und erhebt das Herz; in ihr verliert man die Scheu vor Blut und das Grauen vor dem Tode." Kein Wunder wenn für die Herrscher des Mittelalters, deren erstes Geschäft ruheloser Krieg war, die Jägerei eine sehr ernste Angelegenheit, der Oberjägermeister die erste Person am Hof war. Jagdwerke gehören zu den frühsten und umfangreichsten Denkmalen der kastilischen Sprache. Neuerdings will man ein Jagdwerk Sancho des Weisen von Navarra „Los paramientos de la caza" vom Jahre 1180 in Pamplona entdeckt haben[2]). Alphons XI ließ ein Libro de montería (um 1342—50) zusammenstellen, das auch eine Topographie aller Reviere von Kastilien, Leon und Granada enthält. Kein Literaturzweig weist so viele vornehme Namen auf, von dem Prinzen Juan Manuel, dem Enkel Fer-

[1]) La Dehesa de Madrid es muy real monte de puerco en invierno. Libro de montería del Rey d. Alfonso XI. herausgegeben von J. Gutierrez de la Vega. Madrid 1877. II, 225.

[2]) Bibliotera Venatoria de Gutierrez de la Vega. Vol. II. p. VII f.

dinand des Heiligen bis auf Argote de Molina und den Dichter Moratin.

Die Spanier hielten ihre Jagd für die kühnste und behendeste (la mas brava y agil de todas). Der Kardinalinfant Ferdinand, als er in der Lombardei gejagt, kann seinem königlichen Bruder schreiben: „Gegen die Jagd in Aranjuez und im Pardo ist alles hier nur Spaß" (burla). Freilich in Brabant lautet es anders: die Jagd ist hier weit tapferer als in Spanien; ich weiß nicht warum, denn da es dort so viel heißer ist, erwartet man das Gegenteil[1]).

Alle spanischen Könige waren Nimrods, sie mochten gelehrt oder unwissend, Staatsmänner oder Simpel, Gewaltmenschen wie Pedro I oder Schwächlinge wie Carl II sein. Juan I von Aragon hieß El cazador. Auch von Carl V und Philipp II hat die Jagdchronik halsbrechende Abenteuer mit groben Sauen aufbewahrt[2]).

Auch die Frauen beteiligten sich lebhaft. Es gibt Bildnisse königlicher Damen mit Treibjagen im Hintergrund. Als Bären im Revier des Manzanares gemeldet wurden, erschienen Isabella die Katholische und Ferdinand mit Lanzen und Wurfspießen bewehrt am Platz. Die Töchter Philipps II, Isabella und Catalina erschlugen Wölfe (die damals in Netze gelockt wurden) mit Keulen von Eschenholz. Der gewöhnliche Jagdsport der Damen aber war die Kaninchenjagd, mit Spürhunden und Flinten. Auf solchen Jagden folgten den Hofdamen heimlich ihre galanes, was, wenn angezeigt, Verweisung vom Hofe zur Folge hatte.

Aber die Liebe zur Jagd war allen Klassen eigen, jeder mochte hier gern Virtuos sein, und mit franqueza in schweren Stücken sich zeigen; Reiche und Lumpen lernten Vögel im Flug, Hasen und Kaninchen im Lauf treffen, vom trabenden Pferde herab. Jeder fühlte sich als Kunstrichter. Indes die königlichen Jagdpartien waren nur sehr wenigen zugänglich,

[1]) Briefe des Kardinalinfanten vom 22. Oktober 1633 und vom 8. November 1639 an Philipp IV.

[2]) Gonzalo Argote de Molina, Discurso sobre la Monteria. Vol. IV. obigen Werks, p. 39 f.

sie blieben auf den intimsten Kreis beschränkt. Selbst fürstliche Gäste, die in Buen Retiro oder in der Casa del Tesoro einlogiert wurden, nahm man selten mit. Denn „bei den tagelangen Fahrten und dem Alleinsein war zuviel Gelegenheit für Vertraulichkeit und ‚Humanität', die in Spanien nicht gebräuchlich ist, außer bei nahen Verwandten und sehr großen Fürsten". Doch bei den eingestellten Jagden im Pardo strömten die Schaulustigen aus der nur zwei Meilen entfernten Hauptstadt herbei, um etwas von diesem unvergleichlichen und aufregenden Schauspiel, in dem die Majestät selbst Protagonist war, zu erhaschen.

Den Jagdstaat nennt der Venezianer Girolamo Giustiniani ein Heer. Er verteilte sich unter das alte kastilische Haus, zu dem die montería gehörte mit dem Montero mayor, immer einem Granden, an der Spitze, und das burgundische Haus, die Schützen (ballesteros), deren Haupt der Caballerizo mayor war. Die Reviere zwischen denen sich der Jahreslauf der Jagd bewegte, waren der Escorial, Balsain (das spätere S. Ildefonso), Escalona, Ventosilla del Tajo, Toledo und vor allem Aranjuez, wo es Dam-, Schwarzwild und Hühner in solchem Überfluß gab, daß der Umkreis von sechs Meilen „ein Tiergarten schien".

Philipp IV war der rüstigste und verwegenste Jäger seiner Zeit, und in diesem Stück sogar Erfinder. Bereits als Dreizehnjähriger hatte er in Gegenwart seines Vaters und seiner Gemahlin, von dem Falben Guijarrillo herab einen Keiler abgefangen. Und noch an der Schwelle des Greisenalters, eine Ruine, verdiente er sich den donnernden Beifall der Jagdgesellschaft, als er ein mächtiges Tier im Pardo mit der Lanze durchbohrte. Einer seiner Meisterschüsse ist zum Gegenstand eines Schriftchens gemacht worden. In einem Tiergefecht des Palastplatzes hatte der Stier alle seine Mitkombattanten aus dem Felde geschlagen, er stand als Sieger im Kreis der weggescheuchten oder zerrissenen Tiere, darunter Bären und der König der afrikanischen Wüste. Um dem Spiel einen würdigen Schluß zu geben, verlangte der König plötzlich seine Büchse. Im Nu hatte er Hut und Mantel zurechtgerückt, angelegt, das

Tier niedergestreckt; also daß das Publikum sich kaum besonnen hatte um was es sich handle, als es schon den Blitz des Pulvers ja, so sagte man, das Blut eher fließen sah als den Knall hörte[1]).

Nach dem Zeugnisse eines Fachmannes vom Jahre 1644 hatte er damals über 400 Wölfe, 600 Hirsche und noch mehr Damwild, 150 Sauen geschossen, in der Chronik der spanischen Jagd unerhörte Zahlen[2]).

„Wenn alle seine Treiber und Schützen vor Erschöpfung nicht mehr mitkommen, so fragt er mit Verwunderung und Lachen, warum sie sich so matt stellen? Tage-, monatelang habe ich 6, 8 bis 12 Stunden täglich mit ihm gejagt, aber nie ihn müde gesehen." Niemand hat ihn wohl mit soviel Überzeugung für einen großen Mann gehalten, als der diese Worte schrieb, der Oberbüchsenspanner (ballestero mayor) Juan Mateos, Verfasser des Werks über Ursprung und Würde der Jagd[3]). „Obwohl, sagt er hier (S. 19), die so die Könige nie gesehen haben noch wissen was sie tun, sich einbilden sie seien von Zuckerteig (alcorça) und keine Menschen, so sind sie doch Menschen und mehr Menschen (d. h. Männer) als andere. Von ihrer Geburt an kennen sie keine Stunde Nichtstun (ocio); als Kinder müssen sie lernen; dann unterweist man sie in allen Künsten. Und wenn die so in mehr Dingen geübt sind (esercitados), auch mehr sind (son para mas), so sind die Könige mehr als alle übrigen. Denn stets sind sie in Tätigkeit, und nie haben sie einen Tag Muße. Wenn wir nach einem vollen Tage Jagd uns um neun Uhr zur Ruhe begeben, so erledigt er noch bis zwei und drei Uhr morgens Geschäfte."

Er erzählt ferner, daß sein Herr eine neue kühne Art der Saujagd aufgebracht habe, gegen den Rat seines Cazador mayor und unser aller. Während die tapfersten Jäger damals

[1]) Joseph Pellicer de Tovar, Amfiteatro de Felipe el Grande. Madrid 1631. CXLI.

[2]) Alonso Martinez de Espinar, Arte de ballesteria y monteria. Madrid 1644. 4°. F. 157 f.

[3]) Origen y dignidad de la caza. Madrid 1634.

zwanzig Spürhunde (sabuesos) und zwei bis drei Hatzhunde (lebreles) gebrauchten, nahm er nur wenige Spürhunde. Einmal als er eine Sau abgefangen, die sich in dem trocknen mit Wurzeln bedeckten Bette eines Baches versteckt hatte und von den Saupackern nur am Schwanz gefaßt werden konnte, sagte er triumphierend zu seinen Jägern:

„Was macht es mir aus (que mas me da) ob ich die Sau abfange (alancear, mit der Lanze), gepackt von den Hatzhunden oder bloß gestellt von den Stöberern? Und nun hört was ich euch befehle: von heute an sollt ihr nicht mehr als zwei Finder (ventores) loslassen, die ihr auf die Fährte gehn und sie bestätigen." Ich entgegnete: „Sire, sie laufen in unwegsame Gründe, wo die Pferde nicht hinkommen können; Eure Majestät darf sich nicht in Gefahr begeben und das Leben aufs Spiel setzen." — ‚Schweigt, rief er, denn eure Sache ist zu wissen wohin das Wild flieht, nicht was Könige tun können; denn die sind so tapfer zur Tat, wie mächtig im Gebieten. Wenn die Herrn, wie ihr sagt, sonst gejagt haben mit vielen Spür- und Hatzhunden und das Schwein abgefangen haben mit der Saufeder, so reite ich ein besseres Pferd als sie, und bin schuldig mehr zu leisten als sie, wenn die Gelegenheit ruft. Und demgemäß befehle ich, daß ihr fortan, so wie ihr Hunde in Bereitschaft habt, die die Sau decken, also auch Pferde vorrätig haltet, damit wenn das von mir gerittene aufgerissen ist, ich ein anderes besteige, ihr zu folgen; denn ich will ihr nicht den Fang geben, wenn sie krankgeschossen ist.' — Und so geschieht es jetzo." — Dies war wohl die längste Rede die er in seinem Leben gehalten. Es ist eine Art Finderjagd, die für gefahrvoll und anstrengend gilt. Dieser Hang zur einsamen Jagd war vielleicht ein deutsch-habsburgisches Erbteil, man denkt hier an Kaiser Maximilian.

JAGDBILDER

Die Jagd hatte ihre Heldentaten und ihre großen Aktionen, ihre Kuriositäten und Trophäen; die Malerei, als deren faßlichste Bestimmung immer galt, bedeutende der Zeitlichkeit unterworfene Erscheinungen der Vergänglichkeit zu entreißen, ward berufen den Glanzmomenten der Jagd Dauer zu verleihen. Solche Bilder gehörten zu den Teilen der Profanmalerei, die in Spanien von jeher gepflegt wurden. Ihr Platz war in den Jagdschlössern. Sie sind etwas ganz anderes als jene nach rein malerischen Gesichtspunkten erfundenen Jagdstücke der Paul de Vos, Rubens, Snyders, neben denen sie sich ausnehmen wie Chronik neben Romanzen.

In den Inventaren des Pardoschlosses sind verzeichnet gemalte Jagden auf Wölfe, Bären, Löwen, Tiger, Steinböcke und Büffel, Falken und Hühner, letztere mit dem Deckgarn (buitron), und endlich die Jagd auf Kaninchen, noch heute die verbreitetste. Auch gab es dort Szenen dieser Art auf Tapisserien. Die merkwürdigsten unter den historischen Jagden waren die beiden großen Hofjagden von Lucas Cranach, die der Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen 1544 im Park bei Morizburg dem Kaiser und andern Reichsfürsten zu Ehren veranstaltete, Kesseljagden, wo die Hirsche in ein stark strömendes Wasser getrieben werden, in dessen Ufergesträuch die Fürsten, lebensgetreue Bildnisse, sich aufgestellt haben, bewaffnet mit der Armbrust, die in Deutschland noch lange nach Einführung der Feuerwaffen beliebt war (Prado 1304 und 5). Eine Wiederholung ist noch in Schloß Morizburg selbst.

Keiner von den Nachfolgern des Kaisers hat seine Jagdabenteuer so oft malen lassen wie Philipp IV. Es waren die großen Erlebnisse seines Daseins, von den Gesandten in ihren Depeschen berichtet. Am Schluß einer Jagd im Pardo, wo er und fünf Edle zu Roß sich mit einem Keiler herumgeschlagen, der sich „wie ein Löwe wehrte und sämtliche Pferde aufriß", an dem er selbst seine Lanze zerbrach, sagte er: Dieser Tag ist einer der denkwürdigsten (célebres), so die Jagd gehabt

hat. So groß war das Ansehen der niederländischen Maler, daß man sich auch für diese Gedenkbilder zum Teil an sie wandte. Die unentbehrlichen Vorlagen wurden dann von Madrid herübergeschickt. Mit solchen Jagdstücken beauftragte der Kardinalinfant Ferdinand den Maler Pieter Snayers in Antwerpen (1637); „es machte, schreibt er, Velada viel Mühe, die Skizzen dem Maler zu erklären"[1]). Hier sieht man den Jäger einsam verloren im tiefen, lauschigen, bläulichen Waldinnern, das uns mehr flandrisch als kastilisch anmutet. In einem Kaminstück (sobrechimenea) der Torre (Prado 1736) sah man, wie der König abgestiegen, seinen Begleitern voraneilend, der angeschossenen Sau allein ins Dickicht folgend, im Begriff ist dem von den lebreles gepackten Tiere mit der Saufeder den Fang zu geben. Eine Verwegenheit, die ihm abends die Königin und die Herren „ehrerbietig verwiesen"[2]). In dem Gegenstück (ebenda 1737) zielt er mit der Büchse auf eingekreistes Damwild; im Grund hält das berittene Gefolge[3]).

Auf einem verlorenen sehr großen Bild von Snayers, einst in der Torre de la Parada, sah man den König neben seinem verendenden Pferd stehn, während die Brüder herbeieilten, ihm die ihrigen anzubieten[4]). Diese Szene ist auch in dem

[1]) Brief Ferdinands an seinen Bruder vom 3. April 1637.

[2]) Dieses Abenteuer ist wahrscheinlich geschildert in dem Brief des Florentiners Serrano vom 20. August 1655: a piede tra i cani, dirupi et macchie con il pugnale et sua propria mano le fini di uccidere, con molto risico di restar offesa la Ma. S. dall' animale, et asprezza del sito; che però col rispetto conveniente ne fu ripresa dai signori etc.

[3]) Von diesem Stück befindet sich eine gute Wiederholung in der Sammlung des Earl of Clarendon, die für Velazquez galt. Curtis Nr. 58. Stirling, Annals II, 683. Philipp IV. in a shooting dress and white hat, brings his gun to his shoulder with his accustomed gravity and deliberation.

[4]) Dieses Stück (cuadro grande) wurde 1714 aus der Torre in das Pardoschloß gebracht und damals auf 8 doblones taxiert. Dieselbe Szene in einem Gemälde des Madrider Schlosses, Alkoven des Turms nach dem Park zu: Un paso donde esta el Rey No. 8° d. Phelipe quarto apeado de su cavallo rendido y cado y le ofrezen los suyos sus hermanos los señores Infantes don Carlos y don Fernando. Pintura flamenca, 10 doblones. Inventar von 1686. — Depesche im Medicäischen Archiv vom 5. Februar 1633.

Werk des Mateos zu Fol. 12 gestochen; eine ähnliche oder dieselbe beschreibt der toskanische Gesandte. Ferner findet sich der Ausritt zur Jagd dargestellt[1]), endlich ein großes Jagen mit Tüchern[2]).

Velazquez hat dem Könige auch die merkwürdigen Hirschgeweihe malen müssen, welche dieser erbeutet. Die Inventare von 1636 und 1686 nennen eine cuerna de venado in Öl gemalt, das zweitemal schon stark beschädigt, mit einem Zettel: „Diesen tödtete Unser Herr Philipp IV." Das Gegenstück eines Hirschkopfs, den man einst dem Kaiser aus Deutschland gebracht, zeigt, daß selbst diese Kleinigkeit auf einen Präzedenzfall gegründet war[3]). Der Friedensfürst hatte in seiner Galerie „einen alten Hirten mit einer toten Füchsin zu Füßen", angeblich von Velazquez[4]).

TELA REAL

1.88 zu 3.13 m

Abbildung 20

Neben diesen vom Zufall dargebotenen, in der Wildnis der alten kastilischen Reviere vor wenigen oder keinen Zeugen

[1]) Wie in dem Gemälde des Prado von Snayers, wo der Infant mit einer Begleitung von Kavalieren und Damen zur Jagd ausreitet, mit Waldhintergrund (Nr. 1733, 1,95 zu 3,02).

[2]) Auf einer sehr großen Leinwand (Prado 1734, 1,78 zu 5,76) steht der König neben seinen beiden Brüdern, der Königin und einer Infantin, an einem Winkel der Tücher, dem Schweine, Hasen, Rehe, Füchse zugetrieben und in den Schuß gebracht werden.

[3]) Otro lienzo al olio de una cuerna de venado que la pintó Diego Velazquez con un rotulo que dice: Ese mató el Rey N°. S^r. Felipe 4°. Primera pieza del pasadiço sobre el consejo de hórdenes. 1636. Später im Pasadizo de la Encarnacion, stark mitgenommen. Falsch wird im Pradokatalog auf solche Hirschköpfe bezogen folgende Angabe in den Inventaren von 1666 und 1686, Pasillo de la Madonna: Catorze cabezas en ocho quadros pequeños de mano de Velazquez á 30 D^s. cabeza. Zusammen 4620 Realen. Die Taxe wäre zu hoch; es müßte cabezas de venado heißen; in demselben Gang sind meist venezianische Porträts, und auf jene 14 folgen „zwei Köpfe von Tintoretto von derselben Größe". Es sind (mit Curtis 89e) Bildnisse zu verstehen. *Ein gut gemalter Hirschkopf in der Sammlung des Marqués de Casa Torres zu Madrid wird Velazquez zugeschrieben.*

[4]) P. Madrazo, Catálogo de 1872, 683.

bestandenen Taten der hohen Jagd, erschien der König auch als Hauptjäger bei ihren solennen Festen, die zugleich Schauspiele für die Damen und den Hof waren. Zu solchen eingestellten Jagden lud man vornehme Gäste ein, denen Spanien in seiner Glorie gezeigt werden sollte, z. B. im Januar 1638 die Duchesse de Chevreuse, 1640 die Prinzessin von Carignan. Diese beschreibt sehr ausführlich der toskanische Gesandte[1]). Es sind die einzigen unter den großen Festen, die echte Künstler berufen wurden darzustellen. Andere Hoffeste sind nur aus Briefen der Diplomaten und Büchern bekannt, obwohl sie doch für Maler sehr verlockend gewesen wären. Z. B. die Stiergefechte der plaza mayor und de palacio, wo damals noch die Edelleute des Hofs von ihren Trabanten begleitet stritten, während sie heute zu einer Geldspekulation mit Virtuosen niedren Standes herabgesunken sind, die sich zumeist an die bestialischen Instinkte der Massen wenden. Von ihnen hat ein Spanier gesagt: Ohne sie wären wir die letzte der gebildeten Nationen, mit ihnen sind wir die erste der barbarischen. — Im Rohrspeerturnier (cañas) und im Parejas-Reiten entfalteten sich die Künste der hohen Schule, die Pracht und Phantasie der Kostüme.

Jene grandes monterias schlossen die Hilfe von Flandern aus. Die eigentümlichen Bräuche, die Menge lebender Personen die dabei vorgeführt werden mußten, forderten vom Maler Kenntnis des Sports, Treffsicherheit des Porträtisten und das Genie eines Callot für Austeilung von hunderten charakteristischer Figürchen. Wenige Bilder haben unserm Velazquez wohl soviel Mühe gekostet. Zu keinen finden sich so viele Vorstudien, besonders der Zuschauergruppen, die man zuweilen für selbständige Gemälde gehalten und so gedeutet hat. Der Auftraggeber wollte ein exaktes Bild sehn, wie eine Momentphotographie, und so sehn sie in der Tat aus: aber ein Velazquez malt keine Hofzeitung: nur Maler vermögen zu beurteilen, wieviel Kunst und Berechnung darin enthalten

[1]) Diesmal hatte man nur eine Sau (un buon cignale) eingekreist. Serrano, 4. Februar 1640.

ist. Manche Figuren sind Skizzen für große Bildnisse gleichwertig.

Es gab in den königlichen Schlössern früherer Jahrhunderte mehrere große Saujagden, darunter mindestens zwei, die Velazquez zugeschrieben wurden. Die Entstehungszeit und die Wanderungen der einzigen erhaltenen sind nicht sicher zu ermitteln[1]). Sie befinden sich natürlich im heutigen klassischen Lande des Sports. Das große Gemälde für die Torre de la Parada, von dem der Maler in dem Gesuch vom Jahr 1636 (S. 342) spricht, ist wahrscheinlich eine solche Jagd.

„Die Saujagd, schreibt der Kardinalinfant Ferdinand aus Brüssel den 21. Januar 1638, ist die größte Jagd von allen." Nach Juan Mateos und Martinez de Espinar hat sich über alle andern dieser Klasse erhoben die zu Roß, wegen der erforderlichen Entschlossenheit und Gewandtheit, und wegen der Strapazen und Gefahren, so die Schwierigkeit des Bodens und die Furchtbarkeit des Wildschweins mit sich bringt, das schneidiger ist (executivo, leichter annimmt) als selbst der spanische Stier und „giftig von Odem und Hauer" (colmilla).

---

[1]) Zuerst im Inventar des alten Schlosses von 1686 kommt eine Montería de jabalíes Philipps IV von Velazquez vor, $3^1/_2$ varas breit, 2 hoch, taxiert zu 150 doblones. Sie hing in dem Turmgemach nach dem Park zu. Diese Maße stimmen mit denen des Gemäldes der Nationalgalerie (1,88 zu 3,13). — Gleichzeitig aber befand sich laut der Testamentaria Carls II (1701) am Ende des Jahrhunderts in dem siebenten Zimmer der Torre de la Parada eine Tela real de javalíes con orquillas, von derselben Breite ($3^1/_2$ Ellen), neben drei gleichgroßen Jagdstücken, nämlich der Wolfsjagd, der Hühnerjagd (caza de buitron) und dem oben erwähnten Jagdabenteuer mit dem Keiler, der des Königs Pferd aufriß. Im Jahre 1714 steht an der Stelle der Hühnerjagd die große Hirschjagd. Nur das erste Stück wird dem Velez (Velazquez) zugeschrieben, die übrigen einem bald Arniens, bald Arinente, bald Seiniers geschriebenen Maler, der meiner Ansicht nach Peter Snayers ist. Diese Bilder wurden nach der Verwüstung der Torre in das Pardoschloß übergeführt. — Im achtzehnten Jahrhundert finden wir im Neuen Schloß (1747) eine Cazería de Javalíes Philipps IV im Pardo, Original des Velazquez, von denselben Maßen; und 1772 eine ebensolche im Buen Retiro — Ponz sah ein solches Bild im „großen Saal" des Schlosses; er nennt es Una diversion de caza en el Pardo, en que hay figuras chicas de mucha naturalidad y gusto.

Lange Vorbereitungen waren erforderlich zu einer eingestellten Saujagd (monteria de iabali en tela cerrada). Ein Teil des Reviers wurde mit Tüchern von Hanf „wie mit einer Mauer" eingekreist, und das Wild durch Anlegung eines Fütterungs- oder Köderplatzes (cebadero) angekirrt. In der damals schon wildarmen Umgebung von Madrid mußte man wohl zwei Meilen Umkreis, ein halbes Revier (medio monte) umspannen. Solche telas hatte Carl V mit dieser Art Jagd aus Deutschland eingeführt. Nur der König konnte sich dieses kostspielige Vergnügen erlauben. Die einzelnen Stücke waren 36—40 Schritte lang, wurden miteinander durch Holzknöpfe verbunden und mittels Ringen an Fichtenstangen mit Haken aufgehängt, der untere Saum aber in die Erde vergraben. Jene Stangen wurden wie bei Zelten durch noch zwei, außen und innen gestützt. Man brauchte zwölf, neuerdings zwanzig Wagen Leinwand, die Olivares aus Flandern kommen ließ. Quevedo meint, man könne damit den Entsatz einer Festung bestreiten[1]). Ein Eingang von zweihundert Schritt Breite wurde offen gelassen, und wenn man genug Tiere eingetrieben hatte, vorsichtig geschlossen. Im Jahre 1638 bestätigte man vierzig, von denen die stärksten acht ausgewählt werden. Dann suchte man einen Kampfplatz im Zentrum jenes eingekreisten Reviers, der eben, ohne Löcher und gern sumpfig gewählt wurde, und stellte die hundert Schritt im Durchmesser haltende „contratela" (von den Italienern serraglio genannt) mit doppelter, drei Ellen hoher Tuchwand. Die Eichen wurden der Pferde wegen abgeästet.

Diese Contratela sieht man auf dem Gemälde der Londoner Nationalgalerie errichtet um eine amphitheatralische Talmulde, wie ein Krater. Gegenüber erhebt sich der steile, von Schluchten zerrissene, mit düstern Eichen bedeckte Abhang; hie und da wirft der bloße gelbe Sand blendendes Sonnenlicht zurück; in der Mitte breitet sich die helle Arena aus, wo mehrere Gruppen berittener Jäger Staubwolken auf-

[1]) Y con lo que cuesta la tela de la caza,
pudieran enviar socorro á una plaza.
Quevedo, á S. M. el Rey Fel. IV. Obras III. 498.

wirbelnd vollen Platz haben sich zu tummeln. Davor der schmale Vordergrund jenseits der Contratela, mit dem bunten Saum des wachehaltenden Trosses und vornehmer Zuschauergruppen. Über allem der blaue Himmel mit blendendweißen Wölkchen.

Zur Zeit Philipps II erschienen die Herren in der Arena mit nackten Stoßdegen (estoques), die Sau im Kampf (á batalla) abzufangen. In unsrer Darstellung haben sie den Degen mit der horquilla oder media luna vertauscht, Stangen von Fichtenholz, ähnlich dem garrochon der picadores im Stiergefecht, mit gabelförmigen kurzen Zinken (die des Königs vergoldet). Diese Gabel wurde der Sau in das Gebräch gesetzt, um sie vom Pferde abzudrängen. So wurde der Sport zum Schauspiel ausgedehnt, Gewandtheit und Kraft entfaltet. Die Sauen wurden aufgetrieben, verfolgt, abgedrängt, verwundet, bis sie, ermattet, vom Angriff abstanden. Dann erschienen Jäger zu Fuß mit der ganzen Meute der Rüden (alanos) und fingen sie ab: der Abend vereinte Jäger und Meute unter des Königs Fenster zum Geweide. Es ist also eine Art Plänklerjagd, ganz so wie im Stiergefecht die picadores und banderillas dem espada vorangehn, nur daß da der matador die Hauptperson ist. Der König hat die horquilla eben einem heranstürmenden Keiler in die Seite gesetzt. Wenn die Stange zerbrach, so reichte ihm sein Oberjägermeister, der Condestabile von Kastilien, eine neue. Bei der Jagd zu Ehren der Chevreuse verbrauchte er ein Dutzend. Die Helden des Tags sind leicht skizziert, aber man erkennt Philipp IV. an den paar Punkten, die sein Gesicht vorstellen. Er hält rechts wegen der Nähe der Damen. Neben ihm Olivares als Caballerizo mayor. Unser Hofbüchsenspanner Mateos kommt hinter ihm. Wäre hier wirklich jene Jagd von 1638 dargestellt, so könnte der auf dem Schimmel hinter dem Minister nicht Ferdinand sein. Aber der barhäuptige auf dem ruhigstehenden Pferde in der zweiten Gruppe links von S. M. dürfte Don Luis de Haro sein, der mit seinem Vater, dem Marques del Carpio anwesend war. Am andern Ende umringen fünf Reiter die von zwei Rüden am Ohr gepackte Sau. Die Gäule

sind schmächtiger als die prachtvollen Tiere der großen Reiterbilder, die zu kostbar waren, um hier geopfert zu werden.

Außer den Jägern befinden sich in der Arena noch einige große dunkelblaue Kutschen mit breiten niedrigen Glasfenstern vorn, und Luken an den Seiten; zwischen roten Vorhängen erkennt man Damen, in der zweiten die Königin Isabella. Die Maultiere sind natürlich ausgespannt und entfernt worden. Die Damen hätten es sehr übel genommen, wenn man ihnen einen sichern Platz außerhalb gegeben hätte. Die Sauen machten zuweilen unglaublich hohe Sprünge, deshalb bekamen die Damen selbst Gabeln, sie abzuwehren. Übrigens hielten zwei Jäger mit Spießen neben der Kutsche der Königin Wache.

In dem Museum des Instituto Arturiano zu Gijon ist die Zeichnung einer solchen Kutsche von Velazquez.

Obwohl das Gemälde bis jetzt in den Inventaren aus des Malers Lebzeiten nicht nachzuweisen war, kann man doch mit Sicherheit sagen, daß es in dieser Zeit, wahrscheinlich gegen Ende der dreißiger Jahre entstanden ist. Daß es nach der zweiten italienischen Reise falle, ist schon durch die Anwesenheit des Olivares ausgeschlossen. Solche Festlichkeitsbilder will man sofort; man malt nicht nach zehn Jahren eine verflossene Jagd mit längst und gern vergessenen Personen.

Malerisch betrachtet ist das Publikum eigentlich wichtiger als die Komödianten. Die Rollen sind gewissermaßen vertauscht: Majestät und Granden arbeiten sich ab im Staub, der Untertan nebst dem Troß genießt, kritisiert das Schauspiel, achtet es zuweilen nicht einmal der Mühe wert sich umzudrehen. Man macht sich's im Gras bequem, oder kehrt, Hofchronik besorgend, den illustren Gladiatoren den Rücken. Diese Gruppen verdienten mehr als vieles womit man heute in Prachtwerken überschüttet wird, in einem großen Stich ans Licht gezogen zu werden. Man könnte daraus einen hübschen Atlas machen. Da seht den Bauer unter dem Baume rechts, der mit Ellbogen und Thorax dem geduldigen Rücken seines lieben Grauen aufliegt: ist es nicht Sancho Panza? Zwei Racker im Gras, einer den Wasserkrug an den Mund setzend,

scheinen sie nicht eine Skizze Murillos? Der Bettelmann im braunen Mantel, mit beiden Händen auf seinen Stock gestützt, ist gewiß ein privilegierter Kapitalist, der die Herrn mit Würde auffordert, sich durch ihn ihr Guthaben beim lieben Gott zu vermehren. Dann der Reiter, seine Gerte an den harten Flanken des eigensinnigen Maulesels zerschlagend, während sein escudero von hinten schiebt. Zwei Kavaliere, die sich korrekte Komplimente machen. Die Gruppe sachkundiger Hundejungen neben dem Rüdemann (montero de trahilla), geschart um den schönen, von einer jener Bestien aufgerissenen Saupacker. Man glaubt nicht, daß es so viele sind, wie sie da verstreut stehn, ohne Gruppierungsrezepte und Füllfiguren; doch zählt man, selbst nach Abzug der nur angedeuteten Köpfe, über hundert Figuren, draußen etwa sechzig, fünfzig innerhalb der Tücher.

Unter allen ist durch Beleuchtung, Farbe und Isolierung betont die Gruppe der zwei (oder drei) Hofleute in grauem und scharlachnem Mantel mit dem Geistlichen, vielleicht dem Jagdkaplan. Sie stehn abgewandt, sie haben wichtigere Dinge zu besprechen, und sind Meilen entfernt von den Leuten in ihrer Hörweite. Überhaupt fällt der Vergleich dieser in allen Klassen sich verständig und kaltblütig benehmenden Jagdgenossen mit heutigen Szenen des Publikums beim Turf in seiner hysterischen Aufgeregtheit, für uns nicht schmeichelhaft aus.

Es ist unmöglich in so kleinem Raum mehr Inhalt zusammenzudrängen[1]). In diesem Streifen ist mehr von Kostüm- und Charakterfiguren, Typen von Stand und Metier, Motiven malerischer Stellungen, als im ganzen Oeuvre gefeierter Genremaler, die als ihres Publikums sichere Regisseure stets dasselbe Puppenpersonal tanzen lassen. —

Ferdinand VII schenkte das Bild dem englischen Gesandten Sir Henry Wellesley (1810—13), späteren Lord Cowley, der es 1846 für 2200 £ an die Nationalgalerie verkaufte. Es hatte

[1]) E. Landseer, der es verstand, sagte, er habe noch nie gesehn „so much large art on so small a scale". Stirling, Annals 1373.

sehr gelitten, wahrscheinlich bei dem Palastbrand, und mußte gründlich restauriert werden, d. h. an schadhaften Stellen übermalt, rentoiliert und gebügelt. Eine phantastische Schilderung, die der Maler Lance, der es sechs Wochen in der Kur gehabt, von seiner Neuschöpfung gab, veranlaßte eine parlamentarische Untersuchung. „Sechs Wochen lang bearbeitete der englische Künstler die kastilische Ruine, hier eine Wunde heilend, dort ein Loch zuflickend, Bäume, Gras, Himmel und Figuren hervorholend, Rossen zu Reitern und Reitern zu Rossen verhelfend, ja aus eigener Phantasie eine Maulesel-gruppe vorn hervorzaubernd, auf einer Stelle von der Größe eines Blattes Schellenpapier." Indes bei Konfrontierung mit dem Bilde mußte er bekennen, in dieser Schilderung stärkere Farben aufgetragen zu haben als auf der Leinwand, z. B. daß von jenen armen Mauleseln echte Ohren, Hälse, Rücken als Unterlage seiner plastischen Chirurgie geblieben waren. Ein Vergleich mit der von Stirling besorgten Durchzeichnung der angefochtenen Teile nach Goyas Kopie ergab volle Übereinstimmung, ausgenommen in Kleinigkeiten, nur neben dem Reiterpaar vorn in der Mitte hatte er dem Fußgänger ein Roß unter die Beine geschoben. Der Anblick der Leinwand wird jedermann überzeugen, daß von einer Übermalung keine Rede sein kann. Die Farbe ist voll feiner und breiter Risse, manche Figuren zu Schatten verputzt, der Baumschlag nachgedunkelt.

Eine Vorstellung von dem ursprünglichen Zustand gibt eine abgekürzte Wiederholung — oder erster Versuch? — in Hertford House (24 zu 42). Sie stammt aus der Northwick-Galerie. Hier fehlen die Damenkutschen und die unerheblichere, größere Hälfte der Zuschauerschaft; die andere Hälfte stimmt wörtlich überein. Alles ist frischer, farbiger, bestimmter.

Jene Hauptgruppe muß bekannte und angesehene Persönlichkeiten vorgestellt haben. Man hat daraus ein eigenes Bild gemacht. Lord Grantham, 1771—83 Gesandter in Madrid, brachte es mit, Gainsborough kopierte es, jetzt besitzt es Earl Cowper. Die Figuren sind ein Drittel länger und stehn ganz einsam, wie die Rütli-Verschwörer, unter einem gewölbten

Raum, der sich nach einer bergigen Landschaft öffnet. Die Farbe ist schwer und trüb.

Zu den auf großen Jagden gemachten Studien dürften auch zwei breit und skizzenhaft gemalte Schulbildchen gehören, die aus dem Besitz eben jenes Lord Cowley in die Sammlung Wesendonk kamen. Ein Jagdfrühstück in der Wildnis; die Herrn im Gras vor einer Serviette mit Gabelfrühstück; einige alte pordioseros haben sich mit dem Witterungssinn der Fliege eingefunden und werden mit guten Brocken und sogar dem köstlichsten Wein aus dem Becher der Herren beglückt. Andere, abgewandt sitzend, spähen und winken in die Ferne. Das zweite Stück stellt einen alten montero de trahilla dar, der am Boden sitzend zwei ungeduldige Jagdhunde an der Leine hält, die ein Zwerg in schwarzer Hoftracht zu beruhigen sucht. —

Der Platz wo die Saujagd stattfand, wird gewöhnlich als der hoyo (Grube) im Pardo bezeichnet. In den Inventaren des Schlosses von 1772 und 1789 werden zwei Jagdstücke des Velazquez aufgeführt, die Jagd der Wolfs- oder Fanggrube (la caza llamada del oyo); in der Torre de la Parada sah man denselben Gegenstand von Cornelis de Vos gemalt (la monteria de el fosso) auf einer sieben Ellen langen Leinwand[1]). Aber jene Bilder waren viel größer als das unsrige, und der Kunstausdruck bezeichnet eine von der königlichen Tücherjagd ganz verschiedene Jagd. Die Monteria del hoyo war nach Martinez (S. 175) keine ritterliche Jagd, sondern eine Art Volks- und Notjagd. Sie bestand in einem Massenmord des Wilds, zu dem sich die armen Umwohner großer Reviere zuweilen vereinigten, um sich und ihre Fluren vor der Überflutung des Hoch- und Raubwildes zu retten. Zu

[1]) Im dritten Zimmer im Erdgeschoß der Torre, 1703: Monteria de el Fosso de mano de Cornelio de Vos, 7 Ellen lang, taxiert 180 doblones. Im Jahre 1714 wird das Bild la caza del oyo genannt und nach dem Pardoschloß gebracht. Im neuen Schloß, 1772: Paso del quarto del Sr. Inf. D. Luis: von Velazquez: Una cazeria del S$^{r.}$ Phelipe 4$^{o.}$ que llaman comunmente la del oyo (4 Ellen br., 2$^{1}/_{2}$ h.). Ebenda 1789, Pieza de Trucos: La caceria de Felipe IV en el parque llamada del oyo, taxiert 30 000 Realen.

dem Zweck wurde eine Grube von drei Klafter Tiefe und ebensoviel Durchmesser angelegt. Ein von Astgeflecht eingeschlossener Lauf, dreihundert Schritt lang, führte auf die Grube; er erweiterte sich bis mitten in das Revier und wurde zuletzt von lebendigen Wänden der Bauern abgelöst. In diese Bahn wurde das Wild gelockt, vorwärts gehetzt und stürzte am Ende in die Tiefe. Es war kein edles, doch immerhin für den Jäger merkwürdiges Schauspiel, das verschiedene Gebaren der Tiere (Wölfe, Damwild, Sauen und Füchse) ihrem Charakter gemäß zu beobachten, wenn sie sich in dem engen Raum ohne Aussicht auf Entkommen eingeschlossen fanden. Der König hat an drei Orten, in Aranjuez, in Valvelada und Real de Manzanares geruht diese Jagd mitanzusehn; für ihn und die Königin waren Stühle gestellt, die Damen saßen auf Teppichen.

DIE HIRSCHJAGD

(Cacería del tabladillo)

hat mehr als die vorige vom Geschmack des Zirkus; als Bild ist sie bewegter, figuren- und farbenreicher. Auch die Landschaft ist ansprechender als jener düstere Krater. Vom Saum eines Parks aus blickt man weithin in die offene Ebene. An dem herrlichen Hochwald erkennt man Aranjuez. Hier wurden im Mai die großen Hirschjagden gehalten. Links schieben sich dichte Baummassen vor, durch deren dunkles Grün die Nachmittagssonne glänzt; weiterhin entsteigen dem Dickicht Zypressen, den wenig bewölkten Himmel durchschneidend; dazwischen eine Kapelle, ein Weiher, ein Pavillon; dann, rechts die Ebene, in der Mitte von einem Sonnenstreifen durchschnitten; in der Ferne flache, abgeplattete Hügel.

Auch diese Jagd weicht erheblich ab von den üblichen „Monterias de venados", wie sie Argote de Molina schildert. Das ahnungslose Damwild wurde mit Vorsicht und List im Umkreis einer Meile eingeschlossen; der Tücherring allmählich verengert, bis man es in einem Gehege von dem Umfang eines

Stierstalls (toril) beisammen hatte. Dieses öffnete sich in eine ebenfalls von Tüchern eingeschlossene Bahn (carrera) von 40 Schritt Breite und 400 Länge; durch sie wurden die Tiere von den Windhunden hingetrieben bis an eine mit Laub bekränzte Tribüne (enramada), auf der die hohen Zuschauer saßen. Vor ihr wurden früherhin Hatzhunde losgelassen, die sie anfielen und zerrissen. Die hier dargestellte Neuerung, von Martinez de Espinar (S. 133) beschrieben, besteht darin, daß die Fürsten und ihre Großen nicht mehr Zuschauer sind, sondern Matadore. Den Genuß des Zusehens überlassen sie den Damen. Unmittelbar unter der Bühne haben sie sich aufgestellt und versuchen die ankommenden Tiere mit ihren Jagdmessern abzufangen.

Den Vordergrund durchschneiden also schräg der Länge nach die beiden weißen Tücherstreifen jener eingeschlossenen Bahn, in die berittene Treiber die Hirsche gejagt haben. An ihrem Ende steht ein mit rotem Tuch ausgeschlagenes Schaugerüst (tabladillo), auf dem zwölf Damen, darunter drei in Klostertracht sitzen. Die Damen tragen ausgeschnittene Kleider, jedes von anderer Farbe. Die vorn in der Mitte auf rotem Kissen mit abgewandtem Antlitz, in gelbem Kleid und mit weißen Schleifen im Haar ist wahrscheinlich Isabella von Bourbon. Unter der Tribüne haben sich in den Schranken vier Kavaliere aufgestellt. Voran Seine Majestät, gefolgt von dem unvermeidlichen Olivares; die zwei vordern schwenken die Jagdmesser rückwärts, während die hinteren ihre Waffe wie zielend vorstrecken. Höchste Anspannung und Geistesgegenwart wurde hier erfordert, es galt „die heranstürmenden Tiere in der Mitte zu spalten"; man konnte aber froh sein einem die Sehnen zu durchschneiden; oft setzten sie über die Kavaliere hinweg, selten gelang es einige zur Strecke zu bringen. Die Bahn läuft unter der Damentribüne her, unter und hinter der die etwa durchgekommenen Tiere abgefangen werden. Drei haben einen Hirsch am Geweih gepackt; Hunde werden mit Stöcken abgehalten sich auf die hingestreckten Tiere zu stürzen. Man sieht, die Damen genießen den aufsteigenden heißen Blutgeruch.

Diese carrera de gamos war ein selten befohlenes, aber um so höher bewertetes Hoffest.

Zu den Seiten der Bahn bewegt sich ein Publikum aus Personen aller Stände, Edelleuten, Jägern, fronenden Bauern, biedern Bürgern und Bauern der Nachbarschaft, Lakaien und Marketendern. Vorn etwa achtzig Personen. Jene berittenen Treiber machen außerhalb längs der Bahn Halt und betrachten sich, Hut in der Hand, das Schauspiel. Einer ist abgeworfen worden, das Pferd geht durch.

Die vornehmste Person im Vordergrund ist ein junger wohlgewachsener Herr, mit rotweißem Federbusch, in etwas verkürztem Profil, breitem gesticktem Kragen, gelben Stulpstiefeln: vielleicht ein fürstlicher Gast. Vor ihm steht ein schwarzer Krauskopf mit runden starken Zügen, barhaupt; in der Nähe eine rote Karosse mit schwarzem Deckel, ein Schimmel und ein Falber, dessen Reiter man für unsern Martinez de Espinar gehalten hat. Zwischen die Vornehmen drängt sich, unbelästigt durch kleinliche Polizei, das Volk (keine zwei Plätze!) und betrachtet sich Seine Majestät prüfend, wie einen diestro der plaza de toros. Gute Väter, die ihr Söhnchen rittlings auf die Schultern gesetzt haben. Am besten sieht ein Wicht, der das Loch in der Leinwand entdeckt hat und kniend durchblinzelt. Ein plumpknochiger Negerzwerg mit breitem Hut, Säbelbeinen, führt einen mächtigen Rüden mit schwarz- und weißgestreiftem Kopfe an der Leine. Außer den unentbehrlichen Bettelbuben links in der vordersten dunklen Ecke der Aguador in rotem Rock und ein Marketender mit Schinken. Auch hier drehen einige Gruppen der Jagd den Rücken zu. Gaffen, Staunen, loyale Aufregung überlassen sie den Leuten „ohne Geburt". —

Das Gemälde kommt ohne Zweifel aus dem Obrador des Velazquez, aber seine Hand ist weniger unzweifelhaft als in der Saujagd, obwohl der Gesamteindruck frischer und heiterer ist. Gewiß kann ein Werk von so kompliziert schwieriger, meisterhafter Anordnung von niemanden als ihm konstruiert sein. Es erscheint erst in einem sehr späten Inventar (des Palasts von 1772) unter Velazquez' Namen. Ein ebenso be-

schriebenes Jagdstück in der Torre de la Parada (1714) führt den Namen Seniers [Snayers] und ein drittes im alten Schloß (1686) den des Schülers Juan Ba. del Mazo[1]). Joseph Bonaparte nahm unser Bild mit und verkaufte es Sir Thomas Baring; später war es in Lord Ashburtons Stadtwohnung in Bath House, Piccadilly; *neuerdings im Besitz des Pariser Kunsthändlers Sedelmeyer (1.83 zu 2.44).*

In dem Inventar des Alcazar von 1686 wird dem Velazquez auch ein großes Treibjagen auf Wölfe zugeschrieben, das ebenso hoch wie die Hirschjagd taxiert wurde[2]).

DIE DREI KÖNIGLICHEN JÄGER

Abbildung 21—23

In der Torre de la Parada, in demselben siebenten Saal wo die Reihe der großen Jagdstücke hing, sah man auch drei Figuren des Königs, seines Bruders D. Ferdinand und seines Söhnchens Balthasar im Jagdanzug mit Hunden, auf dem Anstand. Für dies Jagdhaus gemalt, wanderten sie nach dessen Verwüstung in den Bourbonenpalast, ins cuarto des Infanten Javier, jetzt

[1]) 1686. Tres pinturas yguales de á 3 varas de ancho y 2 de alto marcos negros = La una de una Montería de Benados en el sitio de Aranjuez de mano de J. B. del Mazo 150 doblones. Das zweite ist die Wolfsjagd; das dritte das S. 390 beschriebene Jagdabenteuer. Alcazar, Alcobe de la torre que cae al parque.

1714. Un lienzo grande pintada una caza de gamos con telas que el Rey y sus hermanos matauan los gamos a cuchilladas y la Reyna estaua sentada con sus Damas en un tablado de mano de Seniers. 200 doblones. Torre de la Parada, pieza I[a].

1772. Un quadro de una Cazería del S[or]. Ph[e]. 4°. con unas vahías de lienzo entre las quales un tabladillo, y en él la Reyna con sus Damas; y en termino prāl corren algunos coches, y figuras, de 3 varas de largo y $2^1/_4$ de cayda. Original de Velazquez. Palacio real, Antecámara de la Princesa. Die Nummer 381 dieses Inventars steht noch auf dem Gemälde in Bath House. 72″ zu 96″.

[2]) 1686. Otra de otra monteria de Louos de mano Diego Velazquez. 150 Doblones. Alcoba de la Torre que cae al Parque.

1701. Una battida de Lobos con redes, $3^1/_2$ Ellen breit, von Arniens (? Snayers). 130 Doblones. Torre de la Parada. Pieza I[a].

1714. Un lienzo grande en que esta pintada una Batida de Lobos con redes como se hacian antiguamente. Ebenda.

sind sie im Museum[1]). Aber auch das Palastinventar von 1686 führt, gleichzeitig also, zwei Jägerbildnisse der beiden ersten auf, in dem Zimmer des Turms nach dem Park zu, das ebenfalls ganz für Jagdstücke bestimmt war. Beide, vielleicht alle drei müssen also in Wiederholungen existiert haben.

Obwohl sie die gleiche Höhe haben, in Anordnung, Tracht, Landschaft übereinstimmen, und in den Abwechslungen, z. B. dem Fassen der Schießwaffe, den Hunderassen, dem Baum des Vordergrunds aufeinander berechnet scheinen, so können sie doch nicht gleichzeitig entstanden sein. Der Prinz ist nach der Altersangabe (Anno aetatis suae VI.) gegen 1635 aufgenommen, um dasselbe Jahr der Vater, zu einer Zeit wo Ferdinand bereits (1632) Spanien verlassen hatte. Nach dem sehr jugendlichen Gesicht müßte ihn Velazquez sogar vor seiner italienischen Reise gemalt haben. Dieser leidenschaftliche Jäger und neunzehnjährige Erzbischof Primas hatte wohl zuerst ein retrato de cazeria von sich sehen wollen. Als er schon jahrelang in der Ferne weilte, und das Konterfei des ihm treu ergebenen Bruders dem Könige soviel teurer geworden war, kam dieser auf den Gedanken, sich selbst zur Erinnerung an glückliche Tage in den Jagdgründen des Pardo, in der Zarzuela, als Gegenstück malen zu lassen. In den Annalen der königlichen Porträtmalerei war dies Kostüm soviel mir bekannt neu. Der sechsjährige Prinz verdiente sich damals die ersten Sporen in den montes, er schloß sich als dritter an.

Der Infant Ferdinand kommt nur an dieser Stelle im Werk des Malers vor. Alle die zahlreichen, in vielen Galerien auch außer Spanien verbreiteten Bildnisse sind von Niederländern[2]) und aus den letzten Lebensjahren, die er in Flandern verbrachte (1636—41). Er hatte das Glück Rubens, van Dyck, Gaspar de Crayer und die ersten Stecher der Rubensschen Schule zu seiner Verfügung zu finden. Das bestechendste ist

[1]) Nr. 1184, 1186, 1189. Philipp 1,91 zu 1,26. Ferdinand 1,91 zu 1,07 Baltazar 1,91 zu 1,03.

[2]) Im Wintersaal des Kapitels zu Toledo ist ein schwaches Bildnis des jungen Erzbischofs von Francisco Aguirre.

das Reiterbild im Prado von Rubens selbst, das feinste, vornehmste und letzte das von van Dyck (Nr. 1480).

Ferdinand, der zweite Sohn Philipps III und der Margaretha von Österreich, wurde am 16. Mai 1609 im Escorial geboren. Als neunjähriger Knabe erhielt er das Erzbistum Toledo, dessen beträchtliche Renten man der Krone zuwenden wollte, und zwei Jahre später (1620) den roten Hut, den ihm der Kardinal Zapata im Palast zu Madrid überreichte. Er gehört zu der Zahl der acht, die vor dem vierzehnten Jahr Kardinäle wurden, die übrigen außer einem gehören der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts an. Aber noch weniger als bei seinem Vorgänger und Oheim, dem Erzherzog Albrecht, der als Neunzehnjähriger den Purpur empfing, und bei der Vermählung mit Isabella (1598) resignierte, waren seine Neigungen geistlich. Doch ließ er sich auch wohl später als Kardinal malen; er hat nach dem Übergang in die militärisch-politische Laufbahn den capello behalten.

Gleich nach dem Tode Albrechts (1621), im Anfang der Regierung Philipps IV, dachte man daran einen der jüngern Brüder, zuerst Carlos, nach Flandern zu schicken, um dort nach Landesart erzogen und dereinst Nachfolger der Statthalterin zu werden. Schon am 7. September 1623 wurde Ferdinand in einer geheimen königlichen Verfügung designiert. Im Dezember 1626 schreibt der farnesische Orator, er werde den Kardinalshut aufgeben und nach Flandern gehn; Rubens meldet am 1. Juli 1627 Dupuy als große Neuigkeit, Ferdinand komme um sich bei seiner Tante in die Geschäfte einzuleben. Er machte kein Hehl aus Neigung und Abneigung. Als er mit dem Bruder im Jahre 1629 zum erstenmal in den Staatsrat eingeführt wurde, sagte er nichts als die Worte: „Ew. Majestät nehme mir dies Kardinalskleid, denn ich will in den Krieg“ [1]). Am Hof tadelte man, daß die beiden rüstigen Prinzen eingesperrt, unter Weibern aufwüchsen. Olivares war die Ursache der jahrelangen Verzögerung seiner Sendung. Er

1) V. M[tà.] mi levi questo habito di Cardenale, che io anderò alla guerra. Flavio Atti, 18. Jan., im farnes. Archiv zu Neapel.

Philippe IV

fürchtete den Einfluß des fernen, selbständig und selbstbewußt auftretenden Prinzen der ihn haßte, noch mehr als seine Gegenwart. Endlich hatte Isabella, die ihr Ende (sie starb 1633) nahe fühlte, geschrieben, wenn man ihn nicht schicke werde Flandern verloren gehn. Am 12. April 1632 reiste er von Madrid in Begleitung seiner Brüder nach Barcelona, um sich ein Jahr in der Verwaltung Kataloniens einigermaßen vorzubereiten; darauf verließ er Spanien für immer.

Er war der wohlgebildetste und begabteste der drei Brüder, ohne eine Spur der Indolenz, mit der die Familie seit Philipp III behaftet schien. Man war erstaunt über seine Rastlosigkeit in Geschäften und im Felde. Er teilte mit dem König die Leidenschaft für die Jagd, den Hang zur Galanterie und die Liebe zur Malerei, wie er denn selbst zeichnete. Im November 1639 erlegte er in den Brüsseler Forsten einen Eber, der acht Hunde getötet, vier verwundet, zwei Pferde zerrissen hatte, „der, wenn ich ihn fehlte, mich und Herrera über den Haufen geworfen hätte, denn er stürzte auf uns los wie ein Stier". So hatte er nicht unterlassen, bei seinem Aufenthalt in Mailand den durch ihre Zahl, Größe und Wildheit berühmten Sauen von Aulegio einen Besuch abzustatten. Die ihm nahe getreten, nannten ihn „den freundlichsten und manierlichsten Prinzen den der Himmel uns seit Jahrhunderten geschenkt hat"[1]).

In unserm Bild (Abbildung 21) gehört jedoch kaum mehr als der Kopf der Aufnahme von 1628 an. Wahrscheinlich war nur dieser ausgeführt, die Figur, Umgebung infolge der Abreise des Prinzen bloß skizziert geblieben. Ein bartloser schlanker Jüngling; das bleiche Gesicht erhält durch schmale, besonders die starkgebogene Nase akzentuierende Schatten Relief, die Mütze wirft einen durch Widerschein erhellten Schlagschatten über die Stirn. Die Haare, später in goldblonden Wellen auf die Schulter fallend, sind kurz geschoren; etwas von Fiebermattheit liegt über den glänzenden großen Augen und den

[1]) Prencipe il piu affabile, e cortese, che ne habbia dato il cielo da molti anni in quà. Römisches Tagebuch von Ameyden, 30. Nov. 1641. (Königl. Bibliothek zu Berlin.)

Zügen. Obwohl er physisch zarter erscheint als sein Bruder, so merkt man doch, daß mehr vom Stoff des Herrschers in ihm steckt, nach Intelligenz und Wille.

Alles übrige in dem Gemälde trägt die Signatur einer späteren Zeit. Man bemerkt noch die Umrisse des übermalten breiten, fallenden Spitzenkragens (valona), an dessen Stelle die golilla gesetzt ist. Die Landschaft, in hell-kühlem, blaugrauen Ton, ist sehr frei und breit hingeworfen, der Eindruck so, daß man die Luft jener Berge zu atmen glaubt.

Es fragt sich, ob nicht auch die zwei andern Bildnisse etwas später als 1635 in ihren jetzigen Zustand gebracht worden sind. In dem königlichen (Abbildung 22) fehlt es nicht an Spuren von Übermalung und pentimenti. Das linke Bein war weiter vorgesetzt; die Flinte länger; die Pumphosen weiter aufgebauscht. Unter der in die Seite gestemmten linken Hand ist ein großer Jagdbeutel (?) zugedeckt worden. Das Bildnis des Prinzen (Abbildung 23) endlich ist im Vergleich mit dem im Alter wenig verschiedenen Reiterbild erheblich flotter und pastoser gemalt.

Beide Bilder scheinen in Figur und Umgebung dem umgemalten Porträt Ferdinands angepaßt. Alle stehn unter einer Eiche (die auf diesem am dünnsten ist), die Hunde befinden sich noch in Ruhe, ohne Witterung. Sie sitzen neben dem Jäger, bei Ferdinand ein mächtiger zimtfarbiger Spürhund, von dem Bau der riesigen Windhunde, des Schreckens der Wanderer in der Nähe andalusischer Gehöfte; bei dem König eine mächtige Dogge (mastiff), bei dem Prinzen ein Zwergwindhund (galguillo) und ein schöner zum Schlaf hingestreckter Hühnerhund. Schwerlich dürfte sich unter Malern ein gründlicherer Kenner und Beobachter des Jagdhundes finden. Auch die Tracht ist bis auf Kleinigkeiten dieselbe. Jagdmütze, über das eine Ohr zurückgeschoben oder aufgekrempt; Wams von braungrüner geblümter Seide, darüber Lederkoller oder Mäntelchen mit falschen Ärmeln, lange Lederhandschuhe, weite Kniehosen, Feldstiefel. Der Prinz stützt trutzig die kleine Büchse auf den Rasen, der König hält das schwere lange Gewehr (escopeta) im herabhängenden Arm,

Prinz Baltasar Carlos

die Linke gelassen in der Seite; der Infant hat sie gefällt, im Begriff anzulegen.

Der Wildstand liegt inmitten der Berge, vielleicht in der Umgegend des Pardo; in der Ferne die Sierra de Guadarrama. Der Standort ist an einem Abhang, der in mehreren Profilen nach dem Grund zu skizziert ist. Zuerst folgt eine leere abschüssige Fläche von hellem Sand oder verdorrtem Rasen, dahinter dunkles Gebüsch. Am freisten ist der Blick bei D. Balthasar. Da sieht man im Mittelgrund einen mit spärlichem Eichenunterholz bewachsenen Berg mit Burg; zuletzt noch ein Stück Ebene mit Städtchen dicht am Fuß der Kette. Überall Einklang zwischen Figur und Umgebung, in der Austeilung der Formen, Werte und hohen Lichter. Die in den Wolken aufblitzenden, durch die Zweige dringenden Sonnenblicke stehen in fein berechneten Beziehungen zu den hohen Lichtern im Antlitz, den weißen Flecken und Glanzstellen an dem treuen Begleiter zu Füßen des Waidmanns.

Die unvollendete Schulkopie des königlichen Jägers im Louvre[1]) ist interessant, weil sie in ihrem monochromen Charakter den Zustand der Untermalung veranschaulicht; in der Landschaft ist ein schwacher Ansatz zu Lokaltinten erkennbar. Der König hat die Mütze abgenommen[2]). Das Gesicht ist ausgeführt, aber in einem weichen, eintönig gelblichen Inkarnat, ganz abweichend von dem plastischen, frischen, gesund geröteten Kopf des Pradobilds.

Von zwei Jägermeistern, die bei der Organisation der beschriebenen Grandes monterias wohl die Hauptarbeit getan haben, deren Bücher für ihre Erklärung so nützlich sind, Mateos und Martinez, den ersten ihres Fachs in spanischen

[1]) Nr. 552. (2,00 zu 1,20.) Jetzt dem Mazo zugeschrieben, von dessen Art es aber nichts hat. Es wurde 1862 von O. Mundler für 23 000 Francs erworben. Das Stück der Suermondtgalerie Nr. 413b ist eine schlechte Kopie. Von Ferdinand war eine gute Wiederholung in der Sammlung des Colonel Hugh Baillie, photographiert von Colnaghi. Die Figur aus der Galerie Salamanca, vom Herzog Fernan Nuñez angekauft, ist viel kleiner, und nicht vom Meister.

[2]) *Wie ursprünglich auf dem Prado-Bildnis des Velasquez, die Wiederholung ist also offenbar in seiner Werkstatt gemalt, bevor das Original die endgültige Fassung erhielt.*

Landen[1]), sind Bildnisse auf uns gekommen, als Schmuck eben dieser Jagdwerke. Das ältere, von Perete fein gestochen, steht als Rundbildchen von 41 Millimeter Durchmesser auf dem Titel des „Ursprungs und der Würde der Jagd", 1634. (Cean in dem Artikel über diesen Stecher nennt den Kopf unbegreiflicherweise Olivares.) Das andere befindet sich als Vollbild gegenüber dem Vorwort der Arte de Ballesteria, 1644, gestochen von Juan van Noort (0,17 zu 0,13). Die Umschrift lautet: Alonso Martinez de Espinar, que da el arcabuz a Su Magestad, y Aiuda de camara del Principe Nuestro Señor, de su edad de 50. Años[2]). Von demselben Stecher ist das Bildnis des Prinzen vor der Dedikation, wahrscheinlich nach Velazquez.

Beide sind überaus ernste Männer von soldatischem Aussehn. Juan Mateos ist ein ältlicher Herr, die dünnen Haare in die schon freie Stirn gestrichen, korpulentes, gefurchtes Gesicht, mit etwas schweren Augenlidern, daher wie erstorbenem Blick, bigote und spitzem Knebelbart, kurzem Hals. Alonso Martinez hat einen eckigen, harten, hageren Kopf (gens dura Ibera) mit kurzer, enger, stark zurückliegender Stirn, abgeplattetem Schädeldach, vortretendem Jochbein, starkgeschwungenen Brauen, tiefliegenden Augen und gespanntem Seitenblick, breiter gebogener Nase. Ein Mann, gehärtet in den Strapazen kastilischer Reviere.

Diesen Kopf hat Carderera wiederzuerkennen geglaubt in dem Bildnis des Museums Nr. 1105 (0,74 zu 0,44). Aber nur eine vage Ähnlichkeit ist da. Der Kopf des Ölbildes, oben schmal, breitet sich in der untern Hälfte birnförmig aus, der des van Noortschen Kupferstichs weicht ebenda zurück und erhält durch die vorstoßenden Backenknochen die mongolische Rhombenform. Ist die Identität zweifelhaft, so ist die Hand

[1]) Der Kardinalinfant Ferdinand schreibt den 7. Juni 1637 aus Brüssel: No se hizo poca caza, saliendo tan tarde al campo, y faltando dos personas tan importantes como Juan Mateo y Alonso.

[2]) Eine verkleinerte, noch härtere Kopie, befindet sich in der von der Nationalbibliothek zu Madrid erworbenen Sammlung Cardereras; wahrscheinlich aus einer spätern Auflage der Arte.

des Velazquez bei diesem ganz in braunem Ton, übrigens mit fester Hand gemalten Brustbilde vollends nicht zu erkennen.

Ein anderes Porträt, bei dem mir von jeher die Ähnlichkeit mit dem Medaillonstich des Mateos aufgefallen war, ist dagegen ein Original des Meisters. Ich meine den Unbekannten der Dresdener Galerie Nr. 697 (Abbildung 24) in schwarzem Anzug, von den drei unter dem Namen des Velazquez überlieferten modenesischen Bildnissen das am seltensten angefochtene[1]). (1,08 zu 0,89).)

Der kräftige Mann von strengem Ausdruck und strammer Haltung ist eine Figur die man nicht leicht vergißt. Kurzgeschorene, schwach gekräuselte graue Haare; buschige, fast drohend gerunzelte Brauen das Auge überschattend, die Stirnhaut herabgedrängt und eine tiefe Horizontalfalte bildend, die Stirn und Nase auseinanderschneidet. Diese Furchen sind die Spuren dreißigjähriger Gewohnheit des Befehlens. Der Seitenblick der dunklen glanzlosen Augen etwas von oben herab, als ob er geringschätzig jemandes Maß nähme. Unter der aufgestülpten Nase der graue Schnurrbart. Ein grämlicher Zug um den Mund, an dem die breite, plattgedrückte Unterlippe auffällt, endlich der gallige Teint (auch die Lippen sind fahl), vervollständigen den Eindruck eines Mannes, der vielleicht eine Geißel für seine Umgebung, ja für sich selbst war, und nur mit Widerwillen sich bequemte, dem Maler eine Sitzung zu gestatten. Hohe Brust, mächtige gesenkte Arme, wie man sie an Bildnissen von A. Mor und Pourbus findet. Beide Hände ziehen den auf der linken Schulter hängenden Mantel um die Hüften an, wie ein Wink zum Aufbruch. Diese Hände sind aber ganz leer gelassen; die linke ruht am Degengefäß, der

[1]) Das Bildnis kam nach Dresden 1746 mit der Modenesischen Sammlung als Rubens und hieß später Tizian. Es stammte aus dem Nachlaß des Prinzen Cesare Ignazio von Este, 1713 (Campori, Raccolta di cataloghi, Modena 1870. S. 310), wo es richtig als Monsù Valasco bezeichnet war (Inventar vom 16. Juni 1685). Vielleicht war es eins der zwei Bildnisse, die früher in einem Verzeichnis verkäuflicher Bilder des Cesare Cavazza, Guardaroba della Casa Estense vorkommen (a. a. O. 436. Due ritratti del Valaschi. dob. 60). Meisterhaft gestochen von Ernst Mohn.

weiße Fleck ist der Glanz des Degenknopfs, der von der Hand verdeckt wird. Im Gürtel steckt ein Dolch.

Der Kopf ist gemalt mit wenig Farben und markigem Pinsel, auf weißem Grund, der an der golilla, am Knebelbart und rechten Ärmel durchsieht. Das warme tiefe Braun des Auges ist auch verwandt für die schmalen Schatten der Augenecken, der Nase, des faltigen Halses, und in einigen derben breiten Strichen zur Markierung der verkürzten Hälfte des Gesichts; endlich ist dem linken Teil des Hintergrunds damit Tiefe gegeben, und hier ist einmal die Farbe zersprungen. Mit einfachen Mitteln (auch das prachtvolle Ohr trägt dazu bei) ist dem aus dem Dunkel hervortretenden gelben, faltigen Kopf eine Plastik gegeben, wie sie Velazquez nie übertroffen hat.

Die Übereinstimmung des Kopfs mit dem auf dem Titel jenes Jagdbuchs des Juan Mateos ist unverkennbar. Bau, Züge, der grämliche Blick, die Tracht stimmen; nur ist er in dem Medaillon gealterter, matter; die grimmigen Runzeln zwischen den Augen hat der Stecher weggelassen. Natürlich müßte man das Gemälde einige Jahre vor 1634 setzen[1]).

DIE GEMÄLDE FÜR DIE TORRE DE LA PARADA

Der Schluß dieses langen Jagdartikels führt noch einmal auf dessen Anfang und das Jagdhaus Philipps IV, den „Halteturm" zurück. Seine Herrlichkeit war von noch kürzerer Dauer als die Buen Retiros. Das Haus wurde schon im Erbfolgekrieg (1710) verwüstet und geplündert, einige Gemälde gingen zugrunde, die erhaltenen wurden meist nach Buen Retiro versetzt. Jetzt dient es den Parkwächtern als Wohnung. Sein Name würde vergessen sein, wenn es nicht in die Biographie

[1]) Einem königlichen ballestero Mateos wurde der Schuß zugeschrieben, der den Grafen Villamediana am 21. August 1622 in seiner Kutsche tödlich traf. Cotarelo y Moni, el Conde de Villamediana. Madrid 1886, 142, nennt ihn freilich Alonso Mateos, und der piemontesische Orator Germonio (30. Aug. d. J.) un giovine nerbuto, e di polso gagliardo.

des Rubens eingeschrieben wäre, und seine Gemälde das Inventar des Pradomuseums erheblich vermehrt hätten.

Philipps IV Gemäldeliebhaberei war nie so unersättlich gewesen, wie im zweiten Lustrum der dreißiger Jahre. „Der König, schreibt Sir Arthur Hopton am 26. Juli 1638, hat in diesen zwölf Monaten eine unglaubliche Zahl alter und trefflicher neuer Gemälde erhalten, besonders die Bacchanale Tizians“[1]). Dies von ihm selbst erdachte Haus sollte nicht wie Buen Retiro bei seinen alten Schlössern betteln gehn. Die Jagdbilder und einige große, später zu nennende Figuren seines Kammermalers waren aber nur ein kleiner Teil des entworfenen Programms. Die Reise des Infanten, der demnächst in Antwerpen eintreffen sollte, brachte den König (oder Velazquez) auf den Gedanken, die malerische Ausstattung ganz niederländischen Händen anzuvertrauen, was soviel hieß wie Rubens. Die Erinnerung an dessen Besuch vor acht Jahren, an seine erstaunliche Arbeitskraft wurde aufgefrischt durch eine Sendung fünfundzwanzig niederländischer Bilder von dort an die Königin. Darunter war von ihm selbst eine Dianenjagd, andere Stücke hatte er mit Snyders zusammen gearbeitet. Für ein Landhaus, wo man Hof und Geschäfte vergessen will, paßte nur die „poetische Malerei“, d. h. die Welt der Fabel und Ovids; der Hauptschmuck der Wände von zwölf Sälen, acht im obern, vier im Erdgeschoß, sollten Mythologien sein. Dazwischen über Fenstern und Türen Tierbilder von Paul de Vos.

Der König hatte wie immer Eile. Er ließ eine beschreibende Liste (memorias) der Sujets aufstellen, so daß der Maler kaum seine Vorräte verwerten konnte; und dieser Zusammenstellung lag ein gewisser Plan zugrunde. Wegen Abweichungen im einzelnen mußte angefragt werden. Die Sachen sollten rasch fertiggestellt werden, wie Dekorationen zu einem Einzug. Rubens war das imstande, obwohl sein Arm damals schon durch die Gicht angegriffen war: er hat nicht viel länger als ein Jahr zu vierzig Bildern gebraucht. Am 20. November 1636

[1]) Sainsbury, Rubens 353.

schreibt Ferdinand aus Douai, er sei schon damit beauftragt, und einige Stücke habe er selbst in Angriff genommen; „er und alle übrigen arbeiten ohne eine Stunde Zeit zu verlieren"; er selbst treibe an; am 7. Dezember 1637 sind sie abgegangen.

In einem Zug hatte er die Skizzen zu allen gemacht, sie waren noch bis vor kurzem in Madrid, einige auch in der Galerie. Diese Skizzen wurden unter etwa zehn junge Antwerpener Maler, seine Schüler, jedoch bereits seit kurzem Meister, verteilt. Rubens hat ihnen die Ausführung ganz überlassen; deshalb wollte er weit die meisten auch nicht wie er sonst pflegte unter seinem, sondern unter ihrem Namen ausgehn lassen, eine mitgeschickte Liste nannte sie alle. Vielleicht diente ihnen das als Sporn. Einige gehören zu seinen bekanntesten Schülern: Jordaens, van Tulden, Quellinus (von ihm nennen die Inventare nicht weniger als zehn), Cornelis de Vos. Außerdem Jan Cossiers, Thomas Willeboirts Bossaert, Jan van Eyck, Jan van Bockhorst, genannt Langejan („Borkens"), Jakob Peter Gouwi (auch Joui geschrieben), Simon Peter Tilmans („Pedro Simon")[1]).

Seine eigene Firma bestimmte er für sechs[2]). Sie unterscheiden sich erheblich von den übrigen, deren einige wie den Orpheus des van Tulden, Hippomenes und Atalante von Gouwi man gleichwohl früher Rubens zugeschrieben hat. Dieser Unterschied aber liegt nur in der Arbeit, nicht in der Erfindung, deren Rubensschen Ursprung der Verfasser einst mit Zuversicht behaupten konnte, ehe er jene Originalskizzen in den Palästen der Herzöge von Osuna und Pastrana gesehen hatte und die bestätigende Angabe des Infanten[3]) kannte. Es wurde also ein bestimmter Unterschied gemacht zwischen

[1]) Gouwi ist zuerst nachgewiesen in van den Branden, Geschiedenis der antwerpsche Schilderschool. Antwerpen 1883. 922. Über Jan van Eyck s. Max Rooses, Antw. Schilderschool. Ebenda 1879. 514. Tilmans erwähnt Houbraken, De groote Schouburgh II, 88.

[2]) Es sind der Kampf der Lapithen und Centauren (1658); das Gastmahl des Tereus (1660); der Raub der Proserpina (1659); Jupiter und Juno (verloren); Orpheus und Eurydice (1667); Merkur und Argos (1673).

[3]) Vgl. meinen Artikel, Rubens und der Kardinalinfant Ferdinand, in v. Lützows Zeitschrift für bildende Kunst 1880. „Diceme las tiene ya repartidas á los

solchen Gemälden die er von den Schülern malen ließ, aber nachdem er sie übergangen als die seinigen weggab, und solchen die obwohl auch von ihm skizziert, unter den Namen der Gehilfen ausliefen. Aber auch von der Art, an der man sonst diese Schüler erkennt, ist in ihnen wenig zu sehn; schwerlich würde jemand ohne die Namen der Inventare ihre Hand herausgefunden haben. Sie dienten ihm pünktlich wie Schulpferde: sie waren nur sein eigener, vervielfältigter Arm.

Nachgeschickt wurde im Februar 1639 ein Gemälde, an das nur er selbst Hand anlegen konnte: das Urteil des Paris. Hier hatte er mit der ganzen — Vorurteilslosigkeit des Hofmanns durch die Reize seiner jungen Frau Helene als Venus die spanischen Gönner entzücken wollen, und mit vollem Erfolg. Denn Ferdinand, obwohl er die Göttinnen „gar zu nackt" findet, meint nach dem Ausspruch aller Maler sei es das beste was er je gemalt, seine Frau aber „gehöre zu dem besten was es jetzt hier gibt!" (de lo mejor que hoy hay aquí).

Diese vierzig Stücke gefielen so, daß sofort ein neuer Auftrag folgte, achtzehn kleine und vier große, diese von umfassender Erfindung. Bei ihrer Ausführung hat Rubens der Tod überrascht; man könnte sagen: er ist gestorben mit dem Pinsel in der Hand für den König von Spanien.

Um diese merkwürdige Leistung, den letzten großen Zyklus den Rubens gemalt hat, zu beurteilen, darf man nicht vergessen, daß die Bilder als zusammenhängende Folge und ohne fremdartige Nachbarschaft gesehen werden sollten. Nicht von kritischen und durch aufgedrungene unpassende Maßstäbe verwirrten Galeriebesuchern, sondern in einem Jagdhaus von einer Jagdgesellschaft, in den Pausen zwischen wilden Ritten, Büchsengeknall und Halali. Ferner waren die für uns so langweiligen ovidischen Verwandlungen dazumal in Madrid ebenso populär wie in dem klassisch gelehrten Niederland. Kaum gab

mejores pintores, pero que él las quiere dibujar todas." Brief Ferdinands aus Brüssel vom 6. Dez. 1636. S. den Anhang. Drei Skizzen sind jetzt im Brüsseler Museum (394—96), andere im Musée André in Paris und bei den Erben des Grafen Valenzia de Don Juan in Madrid (nach Mitteilung von Dr. Gustav Glück in Wien).

es ein großes Fest, wo nicht der Olymp, der Parnaß, der Dianenhain sich im Theater von Buen Retiro niederließen. Diese wilden Jagden der Cynthia und Atalante, diese Nymphen und Satyrn, diese Kämpfe der Lapithen und Centauren, es waren die Legenden der Götter, denen dort ernstlich im rauschenden Sturm der Jagden, Turniere und Liebesabenteuer geopfert wurde. Diese Stücke waren aber auch wie wenige geeignet, des Meisters Phantasie zu entfesseln. Sie gaben ihm neue und dramatische Vorwürfe, wo er auf dem schwindelnden Gipfel der Bewegung, der Leidenschaft und zuweilen des Gräßlichen steht. Wohl nur ein an Stiergefechte gewöhntes Publikum konnte Darstellungen wünschen und vertragen, wie jenes „Gastmahl des Tereus", vielleicht die grausigste Szene die Rubens ersonnen hat. —

Da die Rede so oft auf „Rubens in Spanien" gekommen ist, so wird die Notiz nicht ohne Interesse sein, daß es auch einen Spanier gegeben hat, der ganz die Art des Meisters sich angeeignet hatte. Der Hauptmann D. Miguel Manrique, in Flandern geboren, hatte dort Rubens studiert, man sagt sogar, seinen Unterricht genossen. Man möchte es glauben, wenn man in Malaga, wo er sich später niederließ, vor seinen großen Gemälden steht. Außer einer trefflichen Kopie des berühmten Gastmahls der Magdalena für das Viktoriakloster, jetzt in der Kathedrale, sieht man eine Himmelfahrt Mariä in der Sakristei und eine Stiftung nebst Glorifikation des Mercenarierordens in dessen Kirche, wohl das bedeutendste Gemälde in Malaga. Dieser kunstfertige Kriegsmann war auch der erste welcher den aus Madrid gebürtigen D. Juan Niño de Guevara (geb. 1632, gest. 1698) in die Malerei einführte; später freilich schloß dieser sich ganz dem Alonso Cano an. Das Rubenssche Wesen klingt aber noch nach in den derben Formen figurenreicher religiöser Allegorien, wie man sie in der Augustinerkirche zu Granada sieht, der Hauptstätte seiner Tätigkeit.

ALONSO CANO IN MADRID

(1637—1651)

Durch die Gründung und Ausschmückung von Buen Retiro kam eine Bewegung in die Malergemeine, deren Wellenkreise auch Andalusien erreichten. Nicht selten war Velazquez in der Lage, sich alten Bekannten oder Unbekannten von den Ufern des Baetis gefällig zu zeigen, zuweilen auch sich ihrer zu erwehren. Nach Palomino (III, 347) haben allezeit Künstler jeden Fachs die gebührende Achtung und Unterstützung bei ihm gefunden. Aber dieser Teil seiner stillen Wirksamkeit liegt in der ungeschriebenen Chronik der Unternehmungen Philipps IV begraben.

Nach und nach sah der „Sevillaner" (so nannte man ihn bei Hof) viele alte Gesichter von dort wieder um sich: Alonso Cano, Zurbaran, Herrera. Zurbaran malte die zwölf Herkulestaten im Salon von Buen Retiro (S. 363); er unterzeichnet sich bereits 1633 auf dem Retablo der Karthause von Xeres als pintor del Rey. 1639 erhält er den Auftrag, in Sevilla zwölf Vergolder für die Arbeiten im Salon grande des Alcazar anzuwerben.

Im Jahrhundert des großen Kriegs blühte das Soldaten-, Schlacht- und Henkerstück; die Maler nahmen soldatische Manieren an, und taten sich mindestens ebensoviel darauf zugute, eine schneidige Klinge zu führen wie einen flotten Pinsel; Bravour war ja eine Eigenschaft, die hier und dort geschätzt wurde. Damals war es wo Franz Hals, dessen Striche wie Säbelhiebe fallen, seinen biedern Harlemern die unnachahmlichen herausfordernden Blicke, das trotzige Sichbreitmachen und jene Ellbogenvorstöße gab, die friedliche Gelehrte so entzücken, daß sie „laut auflachen vor Lust, daß so etwas gemalt werden kann".

Im Jahre 1644 war es, wo die beiden ersten Fracassas spanischer und italienischer Zunge in Madrid beisammen waren, Matthias Preti, der calabresische Kavalier, der im Gefolge des Nuntius Panciroli gekommen war, und unser alter Freund

Alonso Cano, der, wie bereits erzählt, wegen eines blutigen Handels im Jahre 1637 hatte das Weite suchen müssen. In beider Lebensdrama geben solche Mordgeschichten das Signal zum Szenenwechsel.

Alonso war von seinem Schulkameraden Velazquez, den er laut eigenem Zeugnis seit 1614 kannte, wohl aufgenommen und dem Minister empfohlen worden. Er verschaffte ihm ein großes Gemälde für die von Philipp IV erbaute Hauptkirche S. Isidro. Hier hat er in der Konzeption der Sakristei, vielleicht durch seinen Freund angeregt, den Eindruck allverbreiteten weißen Lichts zu erreichen getrachtet. Er wurde pintor del rey und Zeichenlehrer des Kronprinzen. Madrid wird nun der zweite, mittlere Schauplatz seiner Taten, wie Sevilla der erste gewesen, und Granada der letzte werden sollte. Sein Kredit bei Hofe war groß[1]). Es führte den spaßhaften Einfall S. M. aus, einige seiner Hofnarren im Kostüm altgotischer Könige gemalt zu sehen, für den alten Komödiensaal.

Keiner jener Maler gehörte wie Cano in die Hauptstadt; nur hier fand er Luft und Raum für sein unruhiges Temperament, Nahrung für sein äußerer Anregungen bedürftiges Talent. Er schien aus einem jener Mantel- und Degenstücke zu kommen deren Kavaliere, wenn sie ausgehn wollen, erst ihr Testament machen müssen. Bei dem allen war er sehr devot, er erscheint als Majordomus der Bruderschaft U. L. F. der Schmerzen. Wenn er einem penitenciado des hl. Uffiz begegnet, weicht er der Berührung aus, schleudert seinen Mantel zu Boden, wenn dieser eine solche Befleckung davongetragen hat[2]). Nur der Künstlerstolz setzte seiner Devotion Schranken: er verfiel in hundert Dukaten Strafe, weil er die Prozession der heiligen Woche nicht mitmachen wollte, wo die Maler mit den algua-

[1]) In einem Gutachten des Architekten Juan Gomez de Mora bei Gelegenheit einer Bewerbung, wird er genannt „pintor grande en esta facultad; traça para todo genero de retablos y otras obras de ensamblage y adornos con grande primor". (Simancas, Junta de obras y bosques, 26. August 1643.)

[2]) Charles Blanc in der Histoire des peintres, in passivum und activum nicht sattelfest, verwechselt penitenciado mit penitenciario, und macht aus Cano einen großen Hasser des hl. Uffiz, zur Erbauung seiner Leser.

ziles de corte zu gehn hatten. Dabei war er noch immer galant, und von unbegrenzter Liebenswürdigkeit gegen Freunde und Schüler, denen er gelegentlich seine Entwürfe überließ oder ihre Bilder vollendete.

Auch die national-standesgemäße Faulheit fehlte diesem Spiegel der hidalguía nicht. Hätte er eine mäßige Rente gehabt, er würde wohl Dilettant geblieben sein. Er malte, setzte seine alten Schnitzarbeiten fort, lieferte barocke Zeichnungen für das Monument der heiligen Woche (in S. Gil) und für den Triumphbogen am Guadalajarator beim Einzug der Königin Marianne (1649). Noch lieber ist ihm das Entwerfen; seine zierlichen Skizzen sind von kleinem Umfang, auf weiß Papier mit der Feder umrissen und mit Sepia oder Tusche schattiert; er zeichnete alles was er malen wollte mehrmals und vieles was er nicht malte. Belästigte ihn ein Bettler, so warf er eine solche Skizze aufs Papier und schickte ihn damit zu einem Bekannten, der sie ihm abkaufen werde. Seine liebste Beteiligungsart an der Kunst aber war, Kunstsachen, Kupferstiche anzusehn, er ließ die Arbeit stehn und lief hin wo er hörte, daß etwas der Art zu sehn war. Das regte ihn dann zum Nachbilden an, denn Erfindung war ihm zu mühsam. Diese Benutzung fremder Kupferstiche, dort sehr gewöhnlich, fiel doch bei einem Manne seines Rufs auf; er bediente sich sogar der Vignetten auf den fliegenden Blättern der coplas; er sagte: ich erlaube andern es mit mir ebenso zu machen. Deshalb ist Canos Malerei so schwer zu charakterisieren, er ist das auffallendste Beispiel für die Naivetät spanischer Maler im Borgen von Fremden, seine meisten Werke sind nichts als Anpassungen berühmter Muster.

Sein Johannes auf Patmos (im Prado) ist nach dem hl. Hieronymus des Ribera gemacht; seine Soledad in der Kathedrale zu Granada war eine allerdings durch den Ausdruck der Trostlosigkeit ergreifende Übertragung der Estofado-Statue des Becerra in Madrid; sein Noli me tangere in der Esterhazygalerie eine freie Kopie nach Correggio (in Madrid), der auch in seiner büßenden Magdalena (S. Miguelskapelle, Granada) durchklingt, sowie in manchen Gebärden, Verkürzungen, und

dem Tumult seiner Engelkinder; die Rosenkranzmadonna in Malaga wäre ohne Bekanntschaft mit dem Holzschnitt der Madonna des hl. Sebastian von Tizian (im Vatikan) nicht entstanden; der Engel mit dem toten Christus im Prado ist eine freie Nachbildung von Paolos Meisterwerk (in der Ermitage), bei seinen Johannes der Täufer und Paulus hat er sich auch in die mächtigen Formen und flammend bewegten Linien des Rubens hineingefunden.

Kein Maler ist wie Cano darauf ausgegangen, die umständliche Arbeit der Malerei zu vereinfachen und abzukürzen. Beliebte Gegenstände, wie die Immaculata, wiederholte er wie Abdrücke, in Plastik und Malerei; er borgte nicht nur von andern, sondern auch von sich selbst. Bei Visionen (S. Benedikt, S. Bernhard) sind die himmlischen Erscheinungen veranschaulicht durch Statuetten einer Wandnische.

Wer nun, angeregt von jenem überlieferten Ruf, sich anschaulich von „des einzigen idealen Malers spanischer Schule" Größe überzeugen will, dem kann es gehn wie einem Supplikanten bei Hofe ohne Geld und Gönner. Die Hoffnung führt ihn von Madrid nach Sevilla, von Sevilla nach Granada, und von da nach Malaga, und er ist nahe daran die Geduld zu verlieren und jenen Cano der Kunstbücher für einen Mythus zu erklären. Aber er hat auch Momente echter Eingebung gehabt; wenn er, oder der Zufall, wollte, standen ihm Empfindung und Pathos, Farbe und Anmut zu Gebote. Die Gestalten (pasos) des leidenden Erlösers zeigten nicht bloß seine bildhauerischen Studien und Sinn für edle Formen, eine zarte und wahre Modellierung ohne anatomische Prätensionen: sie stehen auf der Höhe des Gegenstands.

Ins Jahr 1644 fällt ein nicht ganz aufgehellter Vorfall, der einen Schatten auf sein Leben warf und das Bleiben in Madrid unhaltbar machte. Man fand eines Morgens seine Frau in ihrem Bett durch viele kleine Messerstiche getötet; der Verdacht fiel zuerst auf sein Modell, einen Italiener. Dann aber erfuhr man, daß er ihr untreu geworden war und sich mit einer andern verheiraten wollte. Gewarnt entfloh er nach Valencia; kam aber zurück und lebte eine Zeitlang versteckt;

fiel endlich doch den Alguazils in die Hände und bestand die peinliche Frage tapfer, ohne einen Laut. Die rechte Hand blieb auf Philipps IV Befehl verschont. Der Schrecken dieses Erlebnisses, das Verlangen nach Ruhe und Sicherheit mögen ihn bestimmt haben, sich um eine Pfründe (racion) an der Kathedrale seiner Heimatstadt zu bewerben. Er stellte dem Kapitel vor, daß neben so vielen Musikanten auch ein Maler der Kirche nützlich sein könne. Von nun an heißt er der Racionero Cano, doch blieb er auch im geistlichen Gewand der Alte, er lebte in Unfrieden und Prozessen mit dem Kapitel. Aber was er dort gemalt hat gehört zu seinem besten; die edlen Gemälde im Chor, die sieben Freuden Mariä, mit ihren schmalen rötlichen Halbtönen und breiten Lichtflächen, wärmer, farbiger als sonst, stehen den besten Bildern der bolognesischen Schule nahe; die Asunta stellten wohlwollende Fremde über Guido. Er starb hier 1667.

MURILLO IN MADRID

Zu den neuen Gesichtern unter jenen Besuchen aus der Vaterstadt gehörte ein armer Jüngling, der im Jahre 1643, wahrscheinlich mit Maultiertreibern die Reise von Sevilla nach Madrid gemacht hatte, vertrauend auf seinen Stern. Doch kam er wohl nicht wie die übrigen, um bei Hofe sein Glück zu machen, sondern nur um zu lernen, obwohl er dazu fast schon zu alt war, wenn auch nicht nach den Jahren. Er war durch die Not zum Dutzendmaler geworden, aber jetzt ist der Trieb nach Höherem in ihm unwiderstehlich erwacht.

Die Stunde der Erweckung hatte auch für ihn geschlagen, als ein alter Schulkamerad, Pedro de Moya, aus den flandrischen Feldzügen zurückkommend, ihm von den Malern des Nordens erzählte, deren Arbeiten er in der Muße der Winterquartiere sich angesehn, und von seinem Besuch bei van Dyck in England, kurz vor dessen frühem Tode. Auch manches schöne Blatt voll Ölflecken, bezeichnet Paul Pontius und Schelte van Bolswert, konnte er ihm zeigen.

Dieser Besuch Moyas brachte den Stein ins Rollen. Der mit sich selbst kriegführende Jüngling überzeugte sich daß es so nicht fortgehn könne. Aber in Sevilla fand er keinen Weg, den Kreis in den er sich gebannt sah zu durchbrechen. Er wollte nach Madrid. Was er dort gesucht hat, ist ihm vielleicht selbst nicht klar gewesen. Jedoch ein solcher Entschluß infolge einer aufregenden Unterhaltung wäre ganz im Charakter dieser Menschen des ersten Eindrucks. Vielleicht hörte er daß sich dort Originale van Dycks befanden. Es lebte sogar ein Niederländer dort, Philipp Deriksen, der im Rubensschen Stil malte[1]). Aber bei seiner Dürftigkeit, ohne Gönner, von den Fachgenossen vielleicht gar nicht als voll angesehn, wie sollte er hinkommen? Hier war die Schnellmalerei seine Retterin in der Not. Er verfertigte für die cargadores de las Indias kleine Andachtsbilder. So diente er der Erbauung vieler Gläubigen in Mexiko und Peru und gewann für sich den Reisepfennig. Niemanden sagte er etwas von der Reise.

So erschien der Fünfundzwanzigjährige eines Tages im ersten Patio des Alcazar zu Madrid, vom wochenlangen Ritt hinlänglich sonnenverbrannt, und mit seinen dichten schwarzen Haaren und dem etwas mitgenommenen Mantel und Hut, von leidlich zigeunerhafter Erscheinung, und fragte nach dem cuarto del principe. Hier stellte er sich dem „Sevillaner" vor. Wäre der Kammermaler S. M. einer jener großen Männer gewesen die man kennt, so würde er ihn wohl, nach mehrmaligen Bestellungen auf einen passendern Tag und langem Warten, mit einer seiner wichtigeren und beschäftigten Mienen angenommen haben, oder vielmehr im Vorbeigehn, im Vorzimmer bei ihm stehengeblieben sein. Nachdem er ihn von unten bis oben mit dem Blick gestreift, besonders auf dem Anzug verweilend, würde er ihn zunächst zur Aufschließung seines Herzens durch die Mitteilung ermuntert haben, daß er

[1]) A. Ponz, Viage I, 59, sah ein Gemälde von ihm aus diesen Jahren in den Carmelitas descalzas zu Toledo. *Gemeint ist wohl Adriaen Dierikx aus Antwerpen, der sich in Madrid Rodriguez nannte (1618—1669). Von ihm ein männliches Bildnis in der Alten Pinakothek (981).*

in einer Viertelstunde S. Exzellenz dem Mayordomo S. M. einen Vortrag zu halten habe über irgendwelche im Retrete S. M. aufzulegende neue Kissen, worauf er ihn mit allen Gebärden absoluter Zerstreutheit anzuhören geschienen, dann aber der Audienz ein Ende gemacht habe, indem er unterbrach: „Ja, mein lieber Freund, ich sehe da freilich, daß Euch alle Vorbildung fehlt, und was Ihr bisher getrieben habt, ist schlimmer als nichts; und (nach Vorrechnung der Jahre der erforderlichen Kurse) bei Euerm Alter und Euern Verhältnissen möchte ich Euch doch raten wohl zu bedenken, quid humeri valeant."

Unser Kammermaler aber hat in dem jungen Menschen (der ihm mit andalusischer Beredsamkeit seine Sehnsucht, seine Not, seinen guten Willen schilderte) nur gesehn was nicht alle Tage vorkommt, und Gedanken der Eifersucht lagen ihm so fern, daß er über die Entdeckung ganz glücklich war. Er gab ihm das Beste was er zu geben hatte, Ratschläge, die sich auf persönliche Erforschung gründeten, Winke, die das Geheimnis seines eigenen Werdegangs enthielten. Er eröffnete ihm den Zutritt zu den Schlössern, wo damals bei den langen Abwesenheiten des Königs in Saragossa besonders gute Gelegenheit zum Studieren war.

Velazquez konnte die Lage des Landsmanns verstehen. Dessen Lehrer Juan del Castillo war ja ein Maler ungefähr vom Schlag seines Schwiegervaters. Er selbst hatte versucht sich seine Wege neben der Schule zu bahnen, zu der Zeit als Murillo geboren wurde. Wo fehlte es nun? Talent, Leichtigkeit, Geschmack, Eingebung, Wille, selbst Schule war da, soviel man wollte. Nicht Flügel (wie Bacon sagte), sondern Blei war ihm nötig; d. h. die „Unterwerfung des Geistes unter die Dinge". So erklärte ihm der Hofmaler seine eigene frühere Methode, zeigte ihm den Wassermann von Sevilla, predigte ihm das Evangelium der Natur, in deren Buch auch die Seligen des Paradieses und die Wunder der Heiligen verborgen wären; man müsse sie bloß zu finden wissen. Als Wunder der Malerei gelte nach den alten Meistern das Relief: seine Gestalten seien bunte Schatten. Das Relief müsse er um jeden

Preis suchen, zuerst meinetwegen mit den einfachsten und kräftigen Mitteln: schwarz und weiß. Wenn er sich eine Vorstellung davon machen wolle, wie man dabei ein gut katholischer Maler sein könne nach hispanischer Fasson, so möge er sich den Spagnoletto ansehn.

Daß dies ungefähr seine Ratschläge waren, zeigt der Erfolg. Als Murillo wieder zu Hause war, sah er plötzlich Bilder, wo er bisher keine geahnt hatte. Das Werk welches er gleich nach der Rückkehr übernahm, waren die Minoritengeschichten im kleinen Klosterhof von S. Francisco, die Wunder des hl. Diego von Alcalá, der einst auf Philipps II Betrieb kanonisiert worden war. In diesen elf, nun in alle Länder, ja Weltteile zerstreuten Bildern[1]) sah man die Bettler und Bettelmönche, die Gassenjungen, die Dons und die Kleriker von Sevilla, ohne jede fremden Brillengläser. Da wird aus einem Küchenstück die Ekstase eines Heiligen; aus einem Schwarm von Bettlermodellen nach dem Muster der Lazzaroni Riberas jene Armenspeisung, wo S. Diego das gracias „auf seine Rechnung nimmt". In der Anbetung der Hirten trat er dem Valencianer am nächsten. „Seine Nachbarn, lesen wir, wußten nicht woher er diesen neuen, meisterlichen und unbekannten Stil habe." Aber es fiel ihnen nicht ein, daß er eine auswärtige Akademie besucht habe. „Sie meinten, er habe sich zwei Jahre lang zu Hause eingeschlossen und nach dem Leben studiert, so habe er diese Geschicklichkeit erlangt." Auch die Schriftsteller die ihn noch erlebt hatten, wie Palomino, der ihn gesehn wenn auch nicht gesprochen hatte, urteilten so. Dieser sagt, er habe in Madrid die Natur studiert wie Caravaggio, ein Beispiel daß man auch ohne bedeutende Lehrmeister und

[1]) Die frühste Erwähnung dieses Zyklus findet sich in dem Tagebuch des kaiserlichen Gesandten und Gemäldeliebhabers, Grafen Ferdinand Bonaventura von Harrach, der auch der erste Nichtspanier ist, der Murillos Namen nennt. Er war im August 1677 in Sevilla. „In einem kleinen Gang haben sie mir gewisse Bilder von einem Maller Morillo genannt gezeigt, so noch hier lebt, vndt seindt gar guet." Auch die Gemälde in der Caridad sah er, sie haben ihm „sehr woll gefallen" (21. und 22. August).

Vorbilder ein großer Maler werden könne, freilich Genie und natürlichen Geschmack vorausgesetzt.

Er hatte sich ohne zurückzusehn in den neuen Weg geworfen. Er tritt zunächst als tenebroso auf, mit finstern Schatten, trübgelbem Lichtschein, Tinten aus der kalten Hälfte des Spektrums, mit Typen von einer Trivialität, einer Nüchternheit im Ausdruck, neben der uns selbst Spagnoletto edel und schwungvoll vorkommt. Es zeigte sich nun, daß doch eine gute Dosis spanischen Phlegmas und Positivismus in ihm gesteckt hatte. Knabengruppen von so gemeiner Wahrheit waren dort noch nicht gewagt worden, obwohl sie an der Luft und Sonne Andalusiens geformt und gefärbt und in ihrer natürlichen, man möchte sagen, animalischen Grazie unerreicht sind; und von ihren Melonen, Weintrauben und Krügen konnte jeder Stillebenmaler lernen.

Zwar hatte er in den königlichen Sälen zu Madrid, wie Palomino erzählt, viele Stücke des Tizian, van Dyck und Rubens kopiert, ohne das Zeichnen nach den Gipsabgüssen der Antike und das Vorbild der großen Manier und Korrektheit des Velazquez zu vernachlässigen (Museo III, 420). Ist aber Murillo etwa eine Mischung dieser sechs Elemente, Spagnoletto mit eingeschlossen?

In der Tat versetzen solche Berührungen mit großen Vorgängern den wahren Künstler in jenes Spiel von Anziehung und Abstoßung, wo im Ankämpfen gegen ihren mächtigen Einfluß (durch den die Nachahmer alles sind was sie sind) die Eigenart zum Dasein entbunden wird. Wie weit ab liegt seine hochgestimmte Licht- und Farbenglut von dem kühlen Silberton seines Beraters! Wie wenig verwandt ist sein duftiges Chiaroscuro, seine offene helle Freude der grimmigen, verschlossenen Leidenschaftlichkeit des Valencianers und dessen schroffen Gegensätzen, oder der trüben Weinerlichkeit eines van Dyck! wie verschieden sein romanischer Takt für Form und Maß von den Ausschweifungen des Rubens in Linie, Gebärde und Farbe!

Von diesen zwei nachträglichen Lehrjahren in der Hauptstadt hat Murillo das Gegenteil des sonst üblichen Eklektizismus

mitgebracht: die Abschüttelung des Konventionellen. Eine Reinigungskur von Manier sind sie ihm gewesen. Darauf beruht der Erfolg jenes claustro chico in Sevilla, dessen Szenen man noch heute als ganz autochthon ansprechen möchte. Was den Sevillanern darin merkwürdig schien, war die ganz neue Unbefangenheit mit der hier die jedermann vertrauten Figuren und Physiognomien in der Legende auftraten, die Leichtigkeit der Hand, welche diese Mönchsgeschichten hingeschrieben, die das Niegesehene und Unmögliche so wahrscheinlich erzählte wie das was man täglich auf der Straße sah. Sie sagten, bis auf Murillo habe man dort nicht gewußt was Malen sei.

Später hat er freilich noch etwas höhere Melodien erklingen lassen. Da kam der Geist des Lichts über ihn und der Qualm der düstern Manier zerstob. Aber seinen besondern Reiz, seinen Welterfolg auch in den Schöpfungen späterer Jahrzehnte verdankte er wohl jener Krisis in Madrid unter der Führung des Velazquez.

Und ferner, das Evangelium ist zwar griechisch verfaßt, aber es klang einst seinen Lesern nicht wie griechisch. Indem Murillo wie Rembrandt in die Schichten des Volks sich begab wo auch die heilige Geschichte gespielt hat, übersetzte er Bibel und Akten der Heiligen in den Volksdialekt. Die Personen des Neuen Testaments waren keine Götter und Helden; er entdeckte daß das spanische Bauernkind besser die Himmelskönigin im Mysterium spiele als die großen Tragödinnen Italiens. Zwei Jahre hatte Murillo in Madrid es ausgehalten, dann war er von dieser seiner ersten und letzten Reise nach der Heimat zurückgekehrt. Die Kritiker Mengsischer Konfession sagten, daß ihm die italienische Reise allein gefehlt habe, um der spanische Raphael zu werden. Die Geschichte läßt eine andere Lehre durchblicken. Jene Vargas, Céspedes, die sich dort ihren weltbürgerlichen Stil geholt, die Welt hat sie nie bemerken wollen. Murillo, dem nur in seiner Provinz wohl war, der nur für seine Nachbarn arbeitete, aus ihnen seine Ideale holte, der am wenigsten nichtspanisches in sich aufnahm, er ist der internationalste Maler seiner Nation geworden.

Dies ist der Maler der die finstern Ringmauern ihrer Klöster und die dämmrigen Pfeilerwälder der Kirchen schon vor fast zwei Jahrhunderten durchbrochen hat und seinen Umzug durch die Welt gehalten. Denn er hat jedenfalls die Kunst besessen sich die Gunst aller zu gewinnen, die Gabe der Sprache welche allen Nationen und Zeiten, allen Ständen und selbst Glaubenssekten verständlich klingt. Er entdeckte in den Gestalten seines Volks zuerst das was dauernd und überall geliebt werden kann; er nahm dem Wunder das Widernatürliche und der Schwärmerei das Krankhafte; unter seiner anmutigen Hand wurde aus den Gesichten, den Verzückungen und Mönchsgrillen etwas das wie allgemein menschlich aussieht. In einer Zeit der Lüge und Verschrobenheit ist er stets wahr geblieben; in einem Jahrhundert verschnörkelten Ungeschmacks hat er uns Gestalten reiner ungekünstelter Natur gezeigt, Bewohner glücklicher arkadischer Gefilde, die uns von seinem Hispanien ein ganz andres Bild geben, als das in den traurigen Annalen seiner Geschichte aufbewahrte.

CHRISTUSBILDER

DAS KRUZIFIX VON SAN PLACIDO

Abbildung 25

2.48 zu 1.69 m

Seit seiner Übersiedelung nach der Hauptstadt hatte Velazquez keine Kirchenbilder mehr gemalt. Besondere Umstände haben ihn nach einer Pause von etwa drei Lustren zu religiösen Gegenständen zurückgeführt. Aber wenn er in der klösterlich-geistlichen Umgebung Sevillas und seiner verehrten Vorbilder wenig Bedeutendes zutage gefördert hatte: jetzt bringt er uns aus dem zerstreuenden Luftkreis des Hofs Werke, die durch Ungewöhnlichkeit der Erfindung, Tiefe des Gefühls und vielfach bezeugte Mächtigkeit der Wirkung überraschen. Wenn diese Stücke im Werke des Velazquez fehlten, wir würden ihn von Seite dieser persönlichen religiösen Empfindung nicht kennen, seine geistige Rangstufe würde weniger

hoch zu setzen sein. Diese ihre Ausnahmestellung erinnert (wenn man eine Analogie aus der religiösen Dramatik heranziehen darf) an das tiefsinnige und erschütternde Schauspiel Tirsos: „El condenado por desconfiado". Es sind zwei, ein von jeher bekanntes und ein erst neuerdings entdecktes Gemälde. Jenes, der Gekreuzigte Christus, galt bis vor kurzem für eine Ausnahme: „Hätte er dies Kruzifix nicht gemalt, man würde glauben er tue seinem Genius Gewalt an, wenn er religiöse Gegenstände malte." Man hat darin etwas Shakespearisches gefunden. „Nie ist diese große Agonie mächtiger dargestellt worden", lautet Stirlings oft angeführter Ausspruch, obwohl es keine Agonie, sondern der Tod ist. Cumberland meint, diese eine Figur hätte hingereicht, ihn unsterblich zu machen. Weniger treffend hat man von „Erhebung in die obersten Höhen der Stilmalerei" gesprochen!

Velazquez schloß sich der damals bevorzugten, auch bei den großen Italienern und Niederländern vorkommenden Darstellung des Gekreuzigten in vollkommener Einsamkeit an. Sie war dem Mittelalter fremd; wohl das frühste Beispiel von Meisterhand ist das kleine Kruzifix Dürers, in der Dresdener Galerie.

Zwischen jenen Zeugnissen tiefen Eindrucks fehlt es jedoch nicht an Ausdrücken des Befremdens. Unter einem Kruzifix im Shakespearischen Geist denkt man sich etwas anderes. Ein Nachtstück, mit verfinstertem, von schweren Wolken bedecktem Himmel, aus dem ein schwacher Strahl zu dem sterbenden Antlitz dringt; in bangem Schweigen wie unter dem Fluch der vollbrachten Missetat ausgebreitete Gefilde in der Tiefe; Sturm in der Mitte. Wie es van Dyck und seinem in diesem Bild schauerlichen spanischen Nachahmer Mateo Cerezo vorschwebte; eine Vision wie Murillos hl. Franciscus vor dem Gekreuzigten.

Nun aber steht ein Werk vor uns wo dies alles weggestrichen ist. Die Gestalt am Holz steht in der Leere einer fast schwarzen Fläche: mit der Verfinsterung ist ernst gemacht: „wie eine Elfenbeinschnitzerei auf schwarzsammetnem Leichentuch".

In dem regelmäßigen noch jugendlichen Körper bemerkt

man auch keinen Versuch, die Folgen der martervollen Lage und des Todeskampfs auszudrücken: des Hängens, der Streckung und Zerrung der Glieder und Muskeln, der letzten krampfhaften Bewegungen des Lebens. Die Beine ruhen auf dem Stützbrett, die Arme sind mehr angeheftet, als belastet. Vom Tod ist nichts da als die marmorne Erstarrung, und selbst diese denkt man sich eigentlich hinzu, denn der Künstler malte offenbar mit einem lebenden Modell vor Augen, an das er sich genau gehalten hat. Die Gestalt steht wirklich so da, wie ein Modell dastehn würde, oder wie in Passionsspielen der Schauspieler, nur daß man bei diesem doch die Folgen der unerträglichen Lage mit Beunruhigung wahrnehmen würde.

Dabei die strenge Symmetrie. Keine schräge Stellung des Kreuzes, wie sie in der Rubensschen Schule beliebt ist; kaum eine Neigung des Kopfes nach der einen Schulter; dieses strenge Gleichmaß wird durch die nebeneinandergestellten Füße mit den zwei Nägeln vollendet. Hat man jene Werke in der Erinnerung, mit ihren undulierenden Linien, dem Wechsel tiefbrauner Schatten mit Streiflichtern, rötlichen Reflexen, so wird auch der ruhig weiche, gelbliche Ton der zart und hell modellierten Gestalt auffallen; doch ist nichts darin von Imitation der Plastik; übertreibend hat man es die Kopie einer Elfenbeinarbeit genannt. Musso fand gerade bemerkenswert, daß der schwarze Grund keine Härte erzeuge. Noch weniger ist da eine Reminiszenz an das Kruzifix Cellinis im Escorial. Das für plastische Wirkung so vorteilhafte Seitenlicht hat er nicht verwertet, und mehr auf die Wahrheit einer jugendlichen Oberfläche und ihrer unmerklichen Übergänge, als auf Bezeichnung der Knochen- und Muskelstruktur Wert gelegt.

Dagegen sind die leblosen Äußerlichkeiten sorgfältig, doch ohne Auffälligkeit und Kleinlichkeit veranschaulicht. Die Maserung der gehobelten Balken, Astknoten, ja das ausgeschwitzte Harz des Nadelholzes, die übrigens sparsamen, geronnenen Blutstropfen, die Dornenkrone, die Tafel mit der dreisprachigen Inschrift, sind mit der Genauigkeit eines Quattrocentisten wiedergegeben.

Ist das Gemälde etwa bloß eine Modellstudie? Hat ihn wie viele vor ihm der Gegenstand nur als Studie des Nackten interessiert?

Woher aber dann jener Eindruck so verschieden gearteter Betrachter? — Diese Wirkung verdankt es, sagt man, einem Zug, dem einzigen, der die strenge Symmetrie unterbricht. Das in dem Zusammenbruch des Consummatum est geneigte Haupt ist der einzige dunkle Teil; aber der Schatten allein genügte dem Künstler noch nicht. Als das Haupt sank, wälzten sich die langen braunen Locken der rechten Seite nach vorn, glitten über die Stirn, verhüllten bis zur Mitte der Brust wie ein schwerer schwarzer Schleier Auge und rechte Seite des Gesichts. Der Eindruck dieser halben Verschleierung ist mehr gefühlt als begriffen, aber unwiderstehlich. Dies ist der eine, dem Künstler durch einen Zufall aus dem unbekannten Dunkel der schaffenden Phantasie in den Pinsel geflossene, dämonische Zug des Bildes.

Man sagt uns, dieser Zug sei nicht das Eigentum des Malers, sondern einem kleinen Bilde des Luis Tristan entlehnt, das früher in der Galerie Salamanca in Vista alegre zu sehen war; die Zeichnung dazu soll ein Pariser Sammler haben. Wenn dieses Kruzifix dem Tristan mit ebensoviel Grund zugeschrieben worden ist, wie die Gemälde im Museum zu Madrid, so braucht man kaum zu bedauern es nicht gesehn zu haben. Es wird wie in vielen ähnlichen Fällen eine kleine Kopie nach Velazquez gewesen sein, wie sie den Fremden als Originalskizzen aufgebunden werden. Diesmal hatte jemand den Einfall, sie dem von Velazquez gelobten Toledaner zuzuschreiben. Aber Velazquez war nie diesem Chiaroskuristen unähnlicher. Sein Christus ist gediegen in einem hellen, unübertroffen wahren Fleischton gemalt[1]), der besonders in der unteren Hälfte mit einem zarten Schleier von Grau gedämpft ist.

Velazquez der besser als irgendeiner zu wissen glaubte was dazu gehört, um auch den einfachsten Gegenstand „gut zu

[1]) Cuadro en fin de tanta verdad que no parece pintado con colores artificiales. José Musso y Valiente, Text zu der Coleccion litográfica III.

malen", d. h. dem Leben nahe zu kommen, konnte wohl nicht im Ernst unternehmen, einen Gekreuzigten naturwahr, wahrscheinlich darzustellen. Noch weniger traute er sich zu, den Ausdruck des sterbenden Gottes mit dem Pinsel zu erreichen. Er vertraute, daß hier das Gefühl der Kunst entgegenkommen werde, welches im Angedeuteten oft mehr liest als im Ausgesprochenen. Daher der Schatten, die Verkürzung des Antlitzes, der zufällige Schleier. Man denkt an jenen Griechen, der den Achäerkönig beim Opfer seiner Tochter malen sollte. Im übrigen begnügt er sich, ein gut gebautes männliches Modell (delicado verlangte Pacheco I, 250) in die überlieferte Stellung zu setzen. Es hat nicht die sonst, auch von Montañes, Cano, Murillo gewählten edel-hageren, schlanken Formen. Irre ich nicht, so beruht die Wirkung des Gemäldes zum Teil auf dieser Zurückhaltung des Künstlers. Der Frömmigkeit, der Pietät ist weniger gelegen an einer künstlerisch bedeutenden Interpretation oder Instrumentierung, aber sie schätzt wörtliche Treue, authentische Züge: daher der Kultus der Andenken, Reliquien, Daten. Als ob ein solcher Gegenstand in der schlichtesten, äußerlichen Vergegenwärtigung am stärksten wirke. Als ob alle Zutaten des empfindenden Künstlers, alle Mittel der Darstellung, die Begleitung der bewußtlosen Natur selbst, diesen Eindruck nur zerstreuen könnten. Wie ein Karfreitagsprediger damit begann: heute möge er lieber den Gekreuzigten auf die Kanzel stellen und herabtreten. Ein Bildhauer der es zum ersten Male sah, meinte es scheine ein Devotions-, ein Wallfahrtsbild. Und dies führt auf den archäologischen Punkt. Sein gelehrter Schwiegervater hatte es als eine Art Lebensaufgabe angesehn, die opinion de los cuatro clavos zu erneuern und zu beweisen, gegen die seit dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts herrschende Überlieferung der drei Nägel[1]). Abgesehen von den Werken des hl. Lukas und Nicodemus berief er sich auf die Bronze Franconis nach einem

[1]) Die älteste bekannte Darstellung der Kreuzigung in der Miniatur des syrischen Evangeliariums in der Laurenziana von 586 hat die vier Nägel. (Labarte Pl. LXXX.) Schon Walter sagt: Man sluoc im drie negel dur hende und ouch dur füeze.

bonarrotischen Modell, die der Maler Céspedes am Halse trug; auf eine Zeichnung Dürers in dem „Band Philipps II", wahrscheinlich dem Brevier Granvellas. Welche Freude für den alten Mann, vielleicht die Erfüllung eines lange gehegten Wunsches, als sein Schwiegersohn diese „ehrwürdige und alte" Darstellung nun durch ein Meisterwerk wieder einführte[1]). Ihm folgten Alonso Cano (im Bild der Akademie) und Ribera in dem Kruzifix zu Vitoria von 1643, wo die Füße aber gekreuzt sind.

In diesen dreißiger Jahren[2]) war die „Andacht zum Kreuze" in Madrid besonders aufgeregt. Das Gerücht war ausgestreut worden (1633), die Juden hätten ein Kruzifix gepeitscht, und dies habe sich laut und vernehmlich beklagt. Das Haus der Frevler wurde dem Erdboden gleichgemacht, und kein Ende nahmen die Sühnungsfeste, die nächtlichen Prozessionen mit Fackeln; es bildete sich eine Kongregation del bendito Cristo de la Fé. Bloß für die an Kirchen angehefteten spanischen und lateinischen Verse wurden mehrere hundert Dukaten verausgabt. —

Das Gemälde war bis zum Jahre 1808 in der Sakristei des Benediktinerinnenklosters von S. Placido, einem dürftigen, nur durch ein kleines vergittertes Fenster erhellten Raum, wo es Ponz und Cumberland sahen. Die Gründerin dieses Klosters, D[a]. Teresa de Silva war mit ihrem Vetter, dem Sohn eines der reichsten Granden, des Protonotars von Aragon, D. Gerónimo de Villanueva, Marques von Villalba verlobt gewesen. Kurz vor der Hochzeit wurde die Verbindung plötzlich aufgelöst, die junge Dame nahm den Schleier und baute jenes Kloster mit dem Geld des Ex-Bräutigams. Die neue Stiftung wurde sehr beliebt bei Hofe, Olivares, das Königspaar machten

---

[1]) Er hatte auch herausgebracht, daß das Kreuz 15 Fuß hoch und 8 breit war, daß es aus glatten Balken bestand, der Hauptstamm war von Zypressenholz, die Arme aus Fichten- und Olivenholz, das Stützbrett aus Zeder, die Tafel aus Bux! *Die Anordnung geht wahrscheinlich auf Pachecos Gekreuzigten von 1614 in der Sammlung Gomez Moreno zurück, vergl. dessen Aufsatz im Boletin de la Soc. Esp. de Excurs. XXIV, 1916, S. 177 ff.*

[2]) *Nach Gomez Moreno a. a. O. entstand das Bild 1631—32.*

der liebenswürdigen Suor Teresa öfters Besuche. Unter der Leitung des Beichtvaters und Benediktiners Fray Francisco Garcia Calderon schien die fromme Anstalt sogar Erscheinungen außerordentlicher Gnadenwirkungen zutage zu fördern, die aber bald bei dem heiligen Amt gerechte Bedenken erweckten[1]). Es verurteilte den Fray zu ewiger Reklusion, verbannte die Priorin auf vier Jahre und verteilte die Schwestern in andere Klöster (1633). Aber es war unerträglich, daß die königliche Familie und der Hof in einem Hause verkehrt haben sollten, dem der Makel einer solchen Sentenz anklebte. Nach fünf Jahren gelang es dem Einfluß des Ministers und des Protonotars, eine Revision des Prozesses durch den Rat der Suprema zu bewirken, die mit Kassation jenes Urteils und Wiederherstellung der Angeschuldigten endigte (1638).[2])

Neuerdings hat das Kruzifix ein Seitenstück erhalten: eine Episode aus dem Sturm des Leidens, der jener Todesruhe vorherging, den

CHRISTUS AN DER SÄULE

1,61 zu 2,04 m

Abbildung 26

Dieses Gemälde, erst seit zwanzig Jahren öffentlich zugänglich, kann wohl als die merkwürdigste Vermehrung des von alters her bekannten Bilderschatzes des Meisters bezeichnet werden. Vor vierzig Jahren zu Madrid erworben, hatte es schon

[1]) Der Florentiner Averardo de' Medici gibt einen ausführlichen Bericht, in einer Depesche vom 16. Juli 1628. Die Relation der Inquisition von Toledo in F. Eyssenhardts Mitteilungen aus der Stadtbibl. zu Hamburg III, 1886.
[2]) Quilliet erzählt (Dictionnaire 3/4), daß ihn Le Brun bevollmächtigte, dem Kloster 20 000 Francs für das Bild zu bieten. Es kam in die Hände der Gräfin von Chinchon, der Gemahlin des Friedensfürsten, die es nach Paris zum Verkauf schickte (1826), wo es auf 20 000 Francs geschätzt wurde; als sie starb, übernahm es ihr Schwager, Herzog von S. Fernando auf sein Erbteil und schenkte es Ferdinand VII. Falsch ist, die Gräfin habe, als es in der Kapelle ihres Palasts zu Boadilla war, das Stück mit Schlange und Schädel ansetzen lassen. Dies findet sich schon im Stich von Carmona. — Prado 1167.

bei seiner ersten Ausstellung in Manchester (1857) und in der British Institution (1860) vielfach tiefen Eindruck gemacht[1]), doch auch Zweifler gefunden, — wie oft das Schicksal neuentdeckter Originale ist. Das Dunkel aus dem es nach mehr als zwei Jahrhunderten Vergessens plötzlich auftaucht, bleibt rätselhaft; vielleicht war es, ursprünglich Devotionsbild, als Familieneigentum fortgeerbt worden, ohne daß man den Kunstwert beachtete. Seitdem trat es wieder ins Dunkel zurück; und so konnte den Freunden des Velazquez keine größere Überraschung begegnen, als durch diese Schenkung Sir John Savile Lumleys an die Nationalgalerie (1883).

Als religiöses Bild völlig von den sonst bekannten seiner Hand abweichend, in der Verwebung gegenwärtigen Lebens mit dem Wunderbaren und der heiligen Geschichte fast mittelalterlich; eine Passionsszene (paso) die, soviel man wußte, so nie dargestellt war, ein Werk endlich, in dem einmal des Meisters Inneres so fühlbar hervortritt. Und von diesem Werk findet sich in alten Nachrichten und Inventaren keine Spur. Es hat so viel Ungewöhnliches, daß man es (wie mir selbst begegnet) nach der Photographie bezweifeln konnte: der Anblick des Gemäldes aber schlägt alle Bedenken nieder. Später habe ich allerdings auch eine Studie zu dem Gemälde gefunden.

Alle Kirchenbilder des Meisters, frühere wie spätere, schließen sich in Stoff, Auffassung und Aufbau an die Überlieferung, zum Teil an bestimmte Vorbilder. Sie machen kaum Anspruch auf Erfindung, nur Modell und Malsystem sind des Künstlers Eigentum. Nicht so hier.

Es ist eine Episode der Leidensgeschichte, zwischen Geißelung und Dornenkrönung. Die Kriegsknechte haben sich entfernt, das Opfer sich selbst überlassen, aber die Handgelenke vom Säulenschaft loszubinden vergessen. Am Boden liegen die

[1]) There is an originalty and solemnity about this picture, not only in the general tone, but in the simplicity of the composition. The resignation of the saviour and the silent awe of the child — for his heart only speaks — cannot fail to leave a deep and yet painful impression on all who have beheld it. Athenaeum 1860 I, p. 859. — National Gallery Nr. 1148.

Zeugnisse der überstandenen Mißhandlung: Ruten, blutbefleckte Geißeln aus Lederriemen, Zweige, die sich beim Gebrauch abgelöst. Jetzt ist er auf den Boden gesunken, aber die gefesselten Arme bleiben fast wagerecht ausgestreckt; er sitzt auf der Erde, das Antlitz dreht sich nach links und erscheint nun ganz nach vorn gewandt, die Wirkung des Überstandenen und das Peinliche dieser Lage des todesmatten Körpers mit erschütternder Wahrheit ausdrückend. Solche qualvolle Stellungen wählte Ribera in seinen Martern des hl. Sebastian.

Derartige Episoden der Passion, im Evangelium nicht bekannt, wurden ausgedacht, um durch das Neue, durch Eingehen in besondere Umstände, eine heftigere Wirkung zu erzielen als das oft wiederholte hervorruft. Z. B. Jesus, nach der Geißelung, der Nacktheit sich schämend, sucht mit Mühe die ringsum hingeworfenen Kleider zu erreichen und anzulegen. So stellt ihn Alonso Cano dar in einer lebensgroßen Figur der Akademie von S. Fernando; er macht einen Schritt nach dem Mantel, den er mit beiden ausgestreckten Armen an sich nimmt. Nach Alonzo de Villegas (Flos sanctorum, Barcelona 1760, p. 57) war es der Plan seiner Feinde gewesen, daß er unter der Züchtigung, die der Statthalter in guter Absicht befohlen hatte, sterben sollte; sie hatten ihn in der Tat, als er nach Empfang von fünftausend Geißelhieben in Ohnmacht gefallen war, für tot daliegen lassen. Dies sei dann von beschaulichen Gemütern (contemplativos) weiter ausgesponnen worden. Sie banden ihn los, er stürzte zu Boden; aber durch den Fall zu sich kommend, erhob er sich und suchte die Kleider. Ayala in seinem Pictor Christianus eruditus (Madrid 1731, p. 153) erwähnt diese Szene nicht einmal. Man machte sie noch herzbrechender, indem man Jesus, zu schwach um sich aufzurichten, am Boden mit Händen und Knien sich nach dem Mantel hinschleppend darstellte.

Zur künstlerisch-poetischen Gestaltung, zur Leitung, Milderung des Eindrucks dient dessen Aufnahme ins Bild. Zuweilen wird neben den einsamen Heiland der kniende reuige Petrus gestellt; z. B. in dem alten Gemälde des Museums von Cor-

doba, wo das Stifterpaar zu den Seiten der Säule kniet, und in der Tafel des Morales in S. Isidro zu Madrid. Oder es sind Engel hinzugetreten. Dem Verlassenen blieb nur der Anteil dieser Wesen der unsichtbaren Welt, Genien des Mitleids gleichsam: der zeitlose Schmerz der Christenheit selbst in der Sprache der Kunst. Zwei solche Engel stehen neben Christus in dem Murillo zugeschriebenen Bilde einer Sammlung zu Richmond. Der eine legt die Hand auf den Arm des Genossen, der die Hände gefaltet, die Augen von Weinen gerötet, verloren steht in das unglaubliche Schauspiel: Christus mit dem letzten Rest von Kraft an der Erde hinkriechend.

Auch Pacheco hatte sich mit dem Bild des seine Kleider an sich nehmenden Schmerzensmanns beschäftigt; ein Brief vom 13. Oktober 1609 an Fernando de Cordoba gibt die weitläufige Beschreibung seiner Auffassung und der leitenden Grundsätze (El Arte de la Pintura I, 248—255). Christus soll, des tieferen Eindrucks wegen, das Gesicht dem Betrachter zuwenden; Schamgefühl, die Wirkung der Mißhandlungen an einer zartgebauten, würdevollen Gestalt sollen ausgedrückt werden; die blutigen Striemen auf die beschattete Seite, den Rücken beschränkt werden; die Säule hoch sein, die am Boden zerstreuten Marterwerkzeuge vierfach usw. Diese Beschreibung hatte den Luis del Alcazar zu einem lateinischen Gedicht begeistert.

Am nächsten kommen der Idee des Velazquez zwei Gemälde, das eine spanischen, das andre italienischen Ursprungs. In der Kirche der Merced descalza in Sanlúcar de Barrameda (S. 60) in einer dunklen Kapelle rechts am Eingang steht über dem Altar ein großes Bild, das jedoch zu geschwärzt war, um den Meister (Roelas?) zu erkennen. Auch hier ist ein Engel herzugetreten, aber mit einem Knaben an der Hand dem er den hingefallenen Heiland zeigt, der den Mantel zu erreichen sucht. Das Kind drückt die Hände an die Brust.

Das andre Motiv der zusammenbrechenden, am Strick gehaltenen Gestalt kommt in dem Gemälde des Bernardino Luini in S. Maurizio (Monasterio maggiore) zu Mailand vor. Zwei Knechte sind im Begriff ihn loszubinden, nur der linke

Arm ist noch am Ellbogen fest. Aber hier ist der Heiland ohnmächtig geworden; die Beine knicken kreuzweis zusammen; das Haupt sinkt auf die Schulter, der linke Arm hängt völlig schlaff herab. Während also der Spanier ein letztes Zusammennehmen der Aufmerksamkeit und Willenskraft wählte, hat der Lombarde den viel zarteren Körper in dem Augenblick des völligen Versagens der Glieder und des Bewußtseins dargestellt, in unschönen, eckig aneinanderstoßenden Linien. Die heilige Katharina steht zur Linken, den Stifter vorstellend, dessen Ausdruck indes konventionell ist. Auf der andern Seite wendet sich der hl. Stephan der andächtigen Gemeinde zu.

Bei Velazquez ist die andächtige Person, wie in Sanlúcar, ein blonder Knabe in langem weißem gegürtetem Hemd, der von einem Engel — seinem Schutzengel — hereingeführt und auf den von allen verlassenen Heiland hingewiesen wird. Der Engel steht hinter dem Kinde, das auf seinen Wink niedergekniet ist und die Hände gefaltet hat, so wie auf den Flügeln mittelalterlicher Triptychen Schutzpatrone die Stifter einführen und der Madonna empfehlen. Der Heiland dreht Kopf und Augen nach ihm um. Dieses ist ganz hingenommen von dem Jammeranblick; die Neigung des Köpfchens drückt die Versenkung des Auges in den Anblick aus. Was das Kind sieht, ist es nicht vermögend zu fassen, noch weniger hat es Worte für sein Empfinden; aber das Herz spricht. Wenn man das Gemälde aufmerksam betrachtet, bemerkt man eine zarte weiße Linie, einen Strahl, der von der Stelle wo das Herz liegt zum Ohre Jesu geht: zu ihm haben die ungesprochenen Worte des Herzens den Weg gefunden.

Das alles gibt sich so schlicht, wie ein wirklicher Vorfall. Hätte man bloß das Kind und seinen Begleiter (ohne die Flügel) vor sich, man würde sagen: es ist ein Kind das von einer Verwandten an das Sterbebett seines Vaters geführt wird.

Der Engel ist ein Bildnis. Die kurze gerade Stirn, die dünne eingezogene Nase, selbst der hohe Schopf und die über die Ohren hervorgedrängten lockigen dichten Haare nach damaligem Geschmack lassen daran keinen Zweifel. Aber das

gesenkte Auge, die wie dem Weinen nahe etwas vorgeschobenen Lippen, diesen bangen Druck des Augenblicks entnahm er seinem Inneren.

Dieser Blick ist fein empfunden. Das natürlichere wäre, daß das Auge der zeigenden Hand folgte. Aber er scheut sich selbst hinzusehn, damit der Schmerz nicht ausbreche.

In der Handzeichnungen-Sammlung des Instituto Asturiano zu Gijon, einem Vermächtnis von Cean Bermudez an seine Vaterstadt[1]), befindet sich eine Kohlenzeichnung, mit breiten Strichen flüchtig skizziert: die Modellstudie zu diesem Engel. (Nr. 410, 218 zu 115 mm.) Stellung, Bewegung, Kostüm stimmen genau, nur hat die Hand das Kleid bis ans Knie heraufgezogen, und der Kopf ist anders. Das Modell hat kurzgeschnittene Haare, der Hinterkopf ist hoch und eckig, die Nase gerade, kein Ausdruck, die Hände bloße Umrisse. Da das Gemälde in Spanien unbekannt war, auch die Zeichnung wenig Anhalt zu einer Attribution gibt, so muß die Benennung auf Grund alter Überlieferung gemacht sein. Das Kostüm ist vielleicht der Figur eines Passionsspiels entlehnt. Das kreuzweise Band ist die Diakonen-Stola, die mit alba und cingulum auch in die Engelkleidung aufgenommen wurde[2]).

Vielleicht ist es ein Votivbild, geweiht von Eltern, die ihr Söhnchen in der Andacht zum leidenden Heiland zu malen gelobt hatten.

Sehr ungewöhnlich ist die Gestalt Christi. Selten ist selbst in den der Nachahmung der Antike ergebenen Schulen ein körperlich mächtigerer Christus geschaffen worden. Man wird vielleicht an den Christus der Minerva erinnert; aber hier ist der Eindruck des Athletischen noch gesteigert durch den Kopf, der abweichend von dem Typus, breit und platt ist. Die kurze und zurückliegende Stirn, mit starken Höckern über den Augenbogen (sie erscheint noch enger durch die über die Schläfen gestrichenen dunklen gelockten Haare), erinnert an

[1]) Die Idee faßte er im Jahre 1782, der Grundstein wurde 1797 gelegt, es war bestimmt für den Unterricht in den mathematischen Wissenschaften.

[2]) Hierauf hat mich Herr Domkapitular Dr. F. Schneider in Mainz gütigst aufmerksam gemacht.

den griechischen Herakles; dazu das starke Jochbein, die Wellenlinien von Nase und Mund. Wie ein gewaltiger Kämpfer, ein Simson, überwältigt von der Übermacht, dessen Kraft allein dem Aushalten so unerhörter Qualen gewachsen war. Vielleicht hatte der Maler in Rom Studien gemacht an einer Statue aus der Schule des Lysipp. Vielleicht wählte er solche Formen, weil ein unerträglicher Zustand, wo die Kraft bis nahe an die Grenze des Zusammenbrechens in Anspruch genommen wird, bei augenscheinlich außerordentlicher Widerstandskraft weniger peinlich wirkt.

Das Gemälde muß in der mittlern Zeit gemalt sein; manches führt in den Anfang, anderes ans Ende dieser zwei Jahrzehnte. Die Modellierung des Nackten steht dem Vulkan nicht fern; die Hände, sind schon in der letzten skizzenhaften Art modelliert, die Finger des Kindes z. B. mit verschieden abgetönten, unverschmolzenen, an den Spitzen ausfahrenden Strichen; der rechte beschattete Fuß ist nur angedeutet. Bemerkenswert ist die sorgfältige Behandlung des verschiedenen Haarschmucks der drei Köpfe.

Wenn der Gegenstand befremdlich ist, so erscheint dagegen in Farbengefühl und Formenbehandlung die Eigenart des Meisters selten so charakteristisch. Wer die alte Malerei nur aus der Nationalgalerie kännte, würde hier den Eindruck einer großen, von allen andern völlig abgesonderten, in einem Unikum vertretenen Schule haben. Es gibt wohl kein Gemälde, das obwohl keineswegs farblos (das Braunorange und Stumpfkarmin des Engelkostüms sind ihm eigentümlich), in einem so entschieden grauen, schwärzlich grauen Ton gemalt ist. Es ist als habe nach dem Furchtbaren das hier vorgegangen, die trauernde Natur, wie beim Vulkanausbruch, einen feinen Aschenregen über die Szene gestreut. Wie warm goldig, tizianisch erscheint dort daneben das Nackte in der Pietas Riberas; wie blühend Murillo! aber beide auch in solcher Nachbarschaft konventionell. Man sieht sich vergebens um, wo ein Arm gemalt wäre wie die aufgestreiften des Engels, mit soviel Weiche, Geschmeidigkeit und durchschimmerndem Ton der jugendlichen Haut. Dies Grau wird auch in den für ihn sehr

tiefen Schatten nie undurchsichtig. Die Gesichtsfarbe Christi ist bläulich wie bei Erstickenden, die Lederhaut des Auges blaugrau. Die nackten Formen sind mit breitem, vollem Pinsel in großen einfachen fließenden Zügen über den wie es scheint rotbraunen Grund (von dem keine Spur durchdringt) impastiert, und die Schatten über den hellen Fleischton gelegt. Jene scheinen in der Nähe vor dem Auge zu zerfließen, tritt man zurück, so staunt man über ihre Genauigkeit und Wahrheit. Man gewinnt den Eindruck, daß er die ihm vor Augen stehende Natur nicht bloß nachgebildet, sondern auch verstanden habe, — daß er von der Bestimmtheit des Erkannten zur Unbestimmtheit des Gesehenen ging, vom Sein zum Schein.

BINDING SECT. JUL 17 1963

ND
813
V4J8
1922
Bd.1

Justi, Karl
Diego Velazquez

Robarts

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 09 27 04 06 024 5